

PD UNIVERSITY
OF MICHIGAN
JUN 5 1951

PERIODICAL
READING ROOM

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*



H. Stefan Schultz / Das Menschen-Bild Thomas Manns

H. J. Meessen / „Kassandra“ als Endform in Paul Ernsts
„Religiöser“ Dramatik

Erich Schimmerl / Zu dem „Deutschen Spruchgedicht von
Salomon und Markolf“

Harry Zohn / Stefan Zweig and Verhaeren

G. C. Cast / Hermann Hesse als Erzieher

John J. Weisert / Critical Reception of Gerhart Hauptmann's
„The Sunken Bell“ on the American Stage

Theodore B. Hewitt / A Suggested Method for
Vocabulary Building

Hermann E. Rothfuss / German Plays in American Colleges, 1947-50

Books Received

Book Reviews



VOL. XLIII

APRIL-MAY, 1951

NOS. 4-5

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Published at the University of Wisconsin under the auspices of the Department of German, Madison, Wis., issued monthly with the exception of the months of June, July, August, and September. The first issue of each volume is the January number.

The annual subscription price is \$3.00, all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, books for review are to be addressed to the editor: R. O. Röseler, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wis.

Manuscripts must be typewritten and double spaced. Foot-notes should be numbered continuously throughout each article; titles of books and journals should be italicized; the title of articles, chapters, and poems enclosed in quotation marks.

Ten re-prints will be furnished gratis to authors of articles, additional reprints with or without covers will be furnished if desired at cost price.

R. O. Röseler, *Editor*

FOR TABLE OF CONTENTS PLEASE TURN TO PAGE 250

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Vol. XLIII

April-May, 1951

Nos. 4-5

DAS MENSCHEN-BILD THOMAS MANNS

Eine ideologische Betrachtung

H. STEFAN SCHULTZ
The University of Chicago

Thomas Mann hat am eindringlichsten die Problematik und Problematisierung des Menschen in einer Zeit dargestellt, die zum guten Teil noch unsere Zeit ist oder wenigstens eine Epoche, die wir noch nicht ganz überwunden haben. Um sein Bild des Menschen in seiner Bedeutsamkeit zu zeigen, sei zunächst der geschichtliche Hintergrund skizziert, von dem es sich abhebt.

Der Mensch ist kein eindeutig bestimmtes Wesen. Er trägt Möglichkeiten der Entwicklung in sich, die von Urzeiten an in Einzelnen immer wieder menschliche Wirklichkeit wurden. Gewiß ist auch der Mensch geprägte Form, bestimmt durch Vererbung und Umgebung, aber er ist „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“. Ein Tier hat keine Entwicklung, seine Tierheit — sozusagen — ist sein eigentliches und unverlierbares Wesen. Der Mensch ist geboren wie jedes andere Tier. Seine Menschheit, sein eigentlich menschliches Wesen aber erreicht er nur durch eine zweite Geburt, durch Erziehung in der Familie, in geselliger Gemeinschaft mit anderen Menschen, ja vielleicht auch in der Schule oder sogar auf der Universität. Das junge Menschentier wird sanft oder gewaltsam in eine Welt menschlicher Werte und geistiger Formen eingeführt. In dieser geistigen Welt erst wird es zum menschlichen Wesen, zum *homo humanus*, wie Cicero sagt. Und welche Möglichkeiten der Entwicklung zu höherem Menschsein im Menschen liegen, beweist ein Blick auf Menschen, die vorbildlich für andere Menschen wurden oder deren Werke menschliche Möglichkeiten in Wirklichkeit umgeschaffen haben: Jesus oder Buddha, Shakespeare oder Goethe, Michelangelo oder Beethoven.

Wenn aber der Mensch die Freiheit hat, etwas aus sich zu machen, das er noch nicht ist, so braucht er ein Bild, ein Vorbild. In unserer abendländischen Welt waren zu heidnischen Zeiten solche Vorbilder Götter und Heroen, d. h. erhöhte Menschen: ein zweiter Achill zu werden, war der Wunsch Alexanders. Wo es nicht erlaubt war, sich ein

Bild von Gott zu machen, da zeigte das Gesetz, welches göttliche Satzung war, den Weg, den der Mensch zu seinem Menschsein zu gehen hatte.

Wie es beim Propheten Michah (6, 8) heißt: „Es ist Dir gesagt, Mensch, was gut ist, und was der Herr von Dir fordert, nämlich Gottes Wort halten, und Liebe üben, und demütig sein vor Deinem Gott.“

In der Renaissance paarte sich griechisch-römisches Heidentum mit dem jüdisch-christlichen Vermächtnis. Wie man damals vom Menschen und seinen menschlichen und unmenschlichen Möglichkeiten dachte, erzählt Pico della Mirandola in seiner Rede über die Würde des Menschen. Gott schuf den Menschen nach einem unbestimmten Bild, denn alle bestimmten Eigenschaften hatte er den anderen Wesen schon gegeben; er setzte ihn ins Herz der Welt und sprach: „Wir geben Dir, o Adam, keinen bestimmten Ort, kein eigenes Gesicht und kein nur Dir eigentümliches Amt, damit Du nach Deinem Willen und nach Deiner Meinung haben und besitzen sollst den Ort, das Gesicht und die Aufgaben, die Du Dir wünschst. Das begrenzte Wesen der andern [Kreaturen] ist in von uns vorgeschriebene Gesetze gezwungen. Du bist von keinen Schranken eingengt, in Deine Hand habe ich Dich gegeben, Du selbst wirst Dir Dein Gesetz nach Deinem Willen vorschreiben. Ich habe Dich in die Mitte der Welt gesetzt, damit Du von dort besser sähest, was in der Welt ist. Ich habe Dich geschaffen weder als Himmlischen noch als Irdischen, weder als Sterblichen noch als Unsterblichen, damit Du selbst, sozusagen Dein eigener freier und unabhängiger Schöpfer und Künstler, Dich bildest in die Form, die Du selbst vorziehst. Du kannst entarten zu den niederen Wesen, die tierisch sind; Du kannst, nach Deinem eigenen Willen, Dich hinaufzeugen zu den höheren Wesen, die göttlich sind.“¹

Die Freiheit des Menschen, „aufzubrechen, wohin er will“, ist allerdings gebändigt durch die Anerkennung eines Oben und Unten, einer höheren und einer niedrigeren Art des Seins. Durch solch allgemein noch anerkannte Unterscheidung von Besser und Schlechter ist es niemals zweifelhaft, nach welcher Richtung Pico die Freiheit des Menschen sich entfalten lassen möchte.

Zu Goethes Zeiten war die mythische Wirklichkeit des Göttlichen nicht mehr so unbezweifelt. Goethe stellt seinen Menschen zwischen die „unbekannten höhern Wesen, die wir ahnen“ und die Natur, die wir kennen. Wir glauben nicht mehr in kindlicher Weise an die Unsterblichen, noch folgen wir ohne Weiteres dem von ihnen vorgezeichneten Weg. Aber damit wir die höhern Wesen glauben können, sollten wir edel, hilfreich und gut sein, so wie wir uns die göttlichen Wesen denken. Der Mensch, obwohl auch er, wie alle andern Wesen, sein Dasein nach ehrnen großen Gesetzen vollenden muß, vermag das Unmögliche: er kann und sollte sich zum Vorbild jener geahnten höhern Wesen machen. Nicht mehr empfängt der Mensch das Gesetz von den

¹ Übersetzt nach der Ausgabe von Eugenio Garin. Firenze, 1942. S. 104 f.

Himmlichen, sondern die Besten der Menschen erfüllen im Kleinen das Gesetz oder versuchen wenigstens, das Rechte zu tun, das die Unsterblichen nach unserm Glauben im Großen üben. Die Möglichkeit menschlichen Gut-seins ist gleichsam der Beweis für das Dasein von mehr als menschlichen, von göttlichen Wesen.

Als die Götter im 19. Jahrhundert die Erde ganz verließen, als Gott starb oder von uns getötet wurde, da war es immer noch notwendig, sich ein Bild vom Menschen zu machen, das mehr war oder besser oder stärker als der Mensch. Nietzsche ersann den Übermenschen. Was ist der Übermensch anderes als ein Versuch, dem Untermenschen ein Bild menschlicher Möglichkeiten zu zeigen, nach dem er, der Untermensch, wenigstens sich zum Menschen vielleicht nicht schaffen, aber aufzuchten kann?

Wir haben gesehen, daß der Mensch in seiner eigentümlichen Freiheit sich ein Bild macht von seinem eigenen Wesen, dem er nachstrebt. Vorbild zu diesem Menschenbild sind höher gedachte Wesen, Götter genannt, oder dem Göttlichen nahekommende Menschen, Heroen, oder ein übermenschlich gesehener Mensch – immer kommt es darauf an, daß der Mensch über sich hinausstrebt, das heißt, daß er Möglichkeiten, die in ihm liegen, zur Wirklichkeit macht. „Der Mensch übersteigt um ein Unendliches den Menschen“, hat Pascal gesagt.

Daß in solchem über sich Hinausstreben Gefahren liegen, brauche ich nicht zu sagen. Die Menschengeschichte hat uns gezeigt, wohin der Trotz führt, der „die sterblichen Pfade verachtend Verwegnes erwählt und den Göttern gleich zu werden“ trachtet.

Wir müssen uns nun fragen: In welchem Menschen hat sich das Menschenbild nach weitverbreiteter Anschauung am vollkommensten ausgeprägt? Da der Mensch sich als sein eigener Schöpfer fühlte, so war für Generationen von Menschen der Künstler, der schöpferische Mensch par excellence, der eigentliche Mensch, und unter allen Künstlern besonders der des Wortes, der Dichter. Schiller hat das wohl am stolzesten ausgedrückt, als er am 7. Januar 1795 an Goethe schrieb: „Soviel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzig wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Caricatur gegen ihn.“ Die Dichter sind heilig; schöpft des Dichters reine Hand, so wird Wasser sich ballen; Hoelderlin sagt:

„Doch uns gebührt es unter Gottes Gewittern
Ihr Dichter mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.“

Hohes und schönes Leben besingen die Dichter und in dürftigen Zeiten sind sie es, die das Andenken nicht sterben lassen an die Sänger

„Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen,
Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds.“

Einmal hat Thomas Mann das eben skizzierte Bild vom Dichter als dem wahren Menschen als Möglichkeit vorbeihuschen lassen, allerdings mit der bedeutsamen Veränderung des Wortes Dichter zu Literat. Lisaweta nimmt in *Tonio Kröger* die Kunst und den Künstler in Schutz und mahnt Tonio an „die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, . . . die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, den literarischen Geist als die edelste Erscheinung des Menschengeistes überhaupt, den Literaten als vollkommenen Menschen, als Heiligen.“² Tonio läßt dies nur für die „anbetungswürdige russische Literatur“ gelten. Und die qualitative Unterscheidung, die Thomas Mann am Ende des *Tonio Kröger* zwischen Literat und Dichter macht, wird in der Lessing Rede vom Jahre 1929 ein deutsches Stimmungsurteil genannt, dem eine geheime und eigentümliche Tendenz zu Grunde liegt, „der eine gewisse Dumpfigkeit nicht abzusprechen ist und die, wir fühlen es deutlich, mit provinzialem Gemütswinkel und grünem Kohl auf zugleich fromme und rankünöse Weise zu tun hat.“³ Thomas Mann wies in dieser Rede daraufhin, daß die Antithese zwischen Dichter und Schriftsteller unlebendig sei, denn impulshaftes Getriebensein und verstandeshelle Überwachung gingen Hand in Hand. 7 Jahre später, in der Rede über Freud und die Zukunft, hat sich Thomas Manns Selbstbeurteilung allerdings wieder verschoben; er sieht sich nicht mehr als kritischen Schriftsteller in der Nachfolge Lessings, sondern nennt sich einen „Dichter, das heißt also doch einen Menscheng Geist, der wesentlich nicht auf Wissen, Scheidung, Einsicht, Erkenntnis, sondern auf Spontaneität, Synthese, aufs naive Tun und Machen und Hervorbringen gestellt ist.“⁴

Es dürfte schwer sein, aus Thomas Manns essayistischen Äußerungen seine gültige und bindende Ansicht über den Literaten abzuleiten. 1917 hatte er vom Literaten gesagt, er sei „der wesentlich anständige Mensch; er sei anständig bis zur Heiligkeit, anständig bis zur Absurdität“ um aber gleich darauf zu bemerken, er habe zur gleichen Zeit auch umgekehrt denken können: „Der Irrtum des Literaten ist sein Glaube, daß nur der Geist anständig macht. Aber die Wahrheit ist eher das Gegenteil: Nur wo kein Geist ist, gibt es Anständigkeit.“⁵

Scheinbar legt sich Thomas Mann auf eine Ansicht fest, wenn er daraufhin schreibt: „Gleichviel; was ich drucken ließ, ist das Gültige“, doch scheinbar nur, denn ließ er nun nicht beides drucken? Thomas Mann hat da eine Schalks-Erfindung gemacht, wie sein Joseph, der sprach,

² Eine wörtliche Wiederholung dieser Stelle in *der Zauberberg* (S. Fischer, Berlin, 1924) Bd. II, S. 306 (künftig zitiert Zb.) mit einem ironischen Kommentar zu „Herrn Settembrinis apologetischem Lobgesang in strahlender Tonart“.

³ *Adel des Geistes*. Bermann-Fischer, Stockholm, 1945. S. 13 (künftig zitiert AdG.).

⁴ *Ebda.*, 574.

⁵ *Betrachtungen eines Unpolitischen*. S. Fischer, Berlin, 1922. S. 72 (künftig zitiert BeU.).

indem er nicht sprach, sondern nur seine Gedanken belauschen ließ.⁶

So ist auch der Geist für Thomas Mann, wie alles andere, problematisch geworden in der Zeit. Er sagte 1925: „Es sind schlimme Zeiten, in denen das Notwendige, die Urordnung, unmöglich zu werden scheint, von innen heraus, aus dem Menschen heraus, der an und für sich ein problematisches Wesen ist, der Natur verbunden, dem Geiste verpflichtet, ein vom Gewissen geplagtes, zum Idealistischen und Absurden gezwungenes Geschöpf, mit dem Hange, beständig den Zweig abzusägen, auf dem es sitzt.“⁷

Der Mensch, dem Geiste verpflichtet, zum Idealistischen und Absurden gezwungen — das ist allerdings ein problematisches Geschöpf. Das Problem, das Thomas Mann fasziniert, ist der Gegensatz von Geist und Leben. Im *Tonio Kröger* hat der Geist, ausgehöhlt von Erkenntnis, Sehnsucht nach dem banalen Dreivierteltakt des Lebens und verachtet doch dies Leben; Tonio möchte nicht werden wie die Blondinen und Blauäugigen und bewundert sie doch, wie sie den Geist so garnicht nötig haben. Im *Tod in Venedig* verliert der Geist sich an das schöne Leben und verliert damit seine Würde und Weisheit. Der Weg des Dichters ist notwendig ein Irrweg, denn dem Dichter ist eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren. Alle Erkenntnis hat Sympathie mit dem Abgrund, ja sie ist der Abgrund. Und Schönheit, das will sagen: Einfachheit, Größe, Strenge, Form führen auch zum Abgrund. Aschenbachs halb schlummerndes Hirn bringt diese seltsame Traumlogik hervor und sagt: „Uns Dichter führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur, auszuschweifen.“

Wenn aber der Geist sich nicht aufschwingen kann, noch auch das Leben auf seine Seite ziehen möchte, denn er liebt das Leben ja zu sehr, als daß er es dem „Abgrund von Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis“ aussetzen wollte, könnte dann nicht das Leben sich vergeistigen? Von den Buddenbrooks wissen wir, wie solch ein Experiment ausgehen muß. Das Leben, das sich mit dem Geist und der Kunst einläßt, verfällt. Thomas Buddenbrook liest Schopenhauer. Er fühlt „sein Wesen auf ungeheuerliche Art geweitet und von einer schweren, dunklen Trunkenheit erfüllt“;⁸ sein Geist ist umnebelt und vollständig berauscht von irgend etwas unsäglich Neuem, Lockendem und Verheißungsvollem. Das Lockende und Verheißungsvolle ist der Tod — ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken zu ermessen ist, Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken. Der Tod macht einen beklagenswerten Unglücksfall wieder gut, er ruft den Menschen, diesen Mißgriff und Fehltritt, zu Heimkehr und Freiheit.

⁶ *Joseph der Ernährer*. Bermann-Fischer, Stockholm, 1943. S. 199 (künftig zitiert JdE.).

⁷ *Die Forderung des Tages*. S. Fischer, Berlin, 1930. S. 165 f. (künftig zitiert FdT.).

⁸ *Buddenbrooks*. Bermann Fischer, Stockholm, 1945. Bd. II, S. 319 f.

Das vergeistigte Leben wird also zum Tode verlockt; denn der Geist hat Sympathie mit der Krankheit und dem Tode. Für Goethe war des Lebens Leben Geist,⁹ für Thomas Mann ist Geist des Lebens Tod.

Und was geschieht, als die Krankheit, das Gewand des Todes selbst, an Hanno Buddenbrook, den „kleinen Verfallsprinzen und Musikexzendenten“¹⁰ herantritt? Da wird das Leben den Geist noch einmal anrufen und wird ihn ein wenig höhnisch zur Umkehr und Rückkehr mahnen. Hanno Buddenbrook aber zuckt zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, streckt in Abwehr die Hand hinter sich und flüchtet sich vorwärts auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat. Nimmt uns das Wunder, wenn wir daran denken, mit welcher lasterhaften Maßlosigkeit und Unersättlichkeit Hanno die Kunst, das Nichts seines musikalischen Phantasierens genoß und ausbeutete? Wille zu Wonne und Untergang lag in der Gier, mit der er die letzte Süßigkeit aus seiner kurzen, kindischen, harmonischen Erfindung von anderhalb Takten sog, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß.¹¹

Und wie ist's im Zauberberg? Das Leben in Gestalt seines simplen Sorgenkindes, Hans Castorp, gerät aus dem Flachland in die Höhenluft der Krankheit. Wir sehen eine neue Variation des alten Themas: das Leben muß erst einmal krank werden, um sich überhaupt mit dem Geiste beschäftigen zu können. In diesem pädagogischen Roman ist die Krankheit, die Neurose, wie so oft für Thomas Mann, ein anthropologisches Erkenntnismittel ersten Ranges.¹²

Immer erschien Thomas Mann die pathologische Neigung, das Menschliche in Gestalt der Krankheit zu sehen, sei es sozialer, seelischer oder selbst körperlicher Krankheit, als der schönste, der menschlichste, der geistigste Zug – z. B. der sogenannten naturalistischen Schule. Als das menschlich Wahrste empfindet er eben alle Arten seelischer Brüchigkeit, leidvoller Halbheit und Unzulänglichkeit.¹³

Das Negative, das in einem altmodischen Verstande Minderwertige ist gerade das, was in Thomas Mann's Welt eigentlich wertvoll und positiv ist. Moral darf man darum nicht in der Tugend suchen, nicht in Vernunft, Disziplin, guten Sitten, Ehrbarkeit – sondern in deren Gegenteil, im Laster, im Sich Aufgeben, im Schädlichen, in dem, was uns zerstört. Die großen Moralisten waren Abenteurer im Bösen, lasterhafte Sünder.¹⁴

Aus dem Bösen kommt das Gute, aus der Krankheit kommt die Beschwipstheit des Geistes. Da aber Hans Castorp, und fast mehr noch sein Schöpfer, trotz ihrer Sympathie mit dem Tode „lebensfreundlich“,

⁹ Jubiläumsausgabe, Bd. 5, S. 80.

¹⁰ *BeU.*, 612 f.

¹¹ *Buddenbrooks* II, 432.

¹² *AdG.*, 579.

¹³ *FdT.*, 286.

¹⁴ *Zb.* II, 572 f.

„lebensbürgerlich“ sein wollen, so wird alles Interesse für Tod und Krankheit „als eine Art von Ausdruck für das [Interesse] am Leben“ erklärt.¹⁵ Mit solch psychologischer Dialektik könnte allerdings auch der Verbrecher argumentieren, daß sein kriminelles Interesse nichts anderes sei als „eine Art von Ausdruck“ für sein Interesse am Gesetz.

Nach dem eben Gesagten darf es uns nicht wundern, wenn Hans Castorps Traumvision vom schönen Menschenstaat¹⁶ wiederum nur möglich wird auf Grund des Gräßlichen, Abscheulichen und Gemeinen. Hans Castorps Einfachheit, gesteigert durch Abenteuer in Fleisch und Geist, träumt ganz reizend und fürchterlich vom Menschenleben: er sieht eine Parklandschaft in der nordischen Heimat, Duft und Fülle des Tieflandes, Vogelstimmen, Musik, wie lauter Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen. Dann das Südmeer, ein Golf mit Vorgebirgen, weit und breit bevölkert von Menschen, Sonnen- und Meereskindern, verständig-heiterer, schöner junger Menschheit. Was Hans Castorp am Wesen der Sonnenleute erfreut, ist „die große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte höfliche Rücksicht“, mit der sie verkehren. Man möchte fast denken, hier sei eine Welt

„Von heitrem meer und Binnen wo sich leben
Zu ende lebt in welt von gott und bild.“

Doch alle „Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschenstaats“ ist nur „in stillem Hinblick auf das Blutmahl“. Wo nämlich das Gottesbild sein sollte, hinter der metallenen Tür der Tempelkammer, erblickt der Träumer mit Starren „zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen“. Sie zerreißen in wilder Stille ein kleines Kind mit den Händen und verschlingen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knacken und das Blut von ihren wüsten Lippen trieft. Und als sie Hans Castorp entdecken, benehmen sie sich keineswegs gesittet und höflich, sondern schimpfen mit letzter Gemeinheit, unflätig, im Volksdialekt Hamburgs.

Menschliche Gesittung kommt also aus negativen Ursprüngen, als Gegensatz zum gräßlichen Blutmahl im Tempel und Hans Castorp will es mit diesen Sonnenleuten halten, die so höflich und reizend zu einander sind im stillen Hinblick auf eben das Gräßliche. Man könnte wohl sagen, diese Gesittung ist „eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt“. ¹⁷ Thomas Mann hat dieselbe Anschauung noch einmal in mythischer Ironisierung ausgesprochen, in „Das Gesetz“. Die Thomas Mann'sche

¹⁵ Ebda., 257.

¹⁶ Ebda., 248 ff.

¹⁷ Ebda., 524 als Kommentar zu Schuberts „Lindenbaum“. Ein Beweis für den negativen Ursprung des Positiven ist auch der durch gesperrten Druck einzig hervorgehobene und vielzitierte Satz Zb. II, 260 „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ Die Sympathie mit dem Tode wird somit nicht – aus – Liebe und Güte aufgegeben, sondern der Tod wird zum intellektuellen Tabu „um der Güte und Liebe willen.“

Humanisierung des Mythos¹⁸ macht aus Gottes Bund mit dem auserwählten Volk – „die Quintessenz des Menschenanstandes“, „Grundweisung und Fels des Menschenanstandes“, „das kurzgefaßte A und O des Menschenbenehmens“, kurz „einen Talisman gegen die Misere der Unbildung“. Hans Castorp hatte immer seine nachdenkliche Beschäftigung mit dem Menschen und seinem Stand „Regieren“ genannt; Moses „regiert“ nun wirklich und will aus dem Pöbelvolk, diesem Gehudel von Fleisch und Blut, aus dem ungestalten Volksleib, eine reine Gestalt formen. Das ABC des Menschenbenehmens, das Moses in den Stein des Berges metzte, soll es möglich machen, „daß die Erde wieder Erde sei, ein Tal der Notdurft, aber doch keine Luderwiese.“

Das Gute und Rechte kommt auch hier aus seinem Gegenteil; Unbildung ist das Primäre, Menschenanstand das verbal-logische Gegenteil von Unbildung, möglich durch die Dialektik menschlichen Denkens.

Das „Vorspiel in oberen Rängen“ in *Joseph der Ernährere* und der ganze *Dr. Faustus* führen diese Negativität des Guten zur endgültigen Vollendung. Die Anregung zur Creation des Menschen,¹⁹ „einer unleugbaren Fehlschöpfung“, ging auf Einflüsterungen des großen Semaël zurück. Semaël übrigens ist der Engel des Todes; also ist auch der Mensch eine Lebensfrucht vom Tode gezeugt und todesträchtig. Semaël kam es darauf an, das Böse, seinen eigensten Gedanken zu verwirklichen und in die Welt zu setzen. Und höchst wahrscheinlich sagte er das Gott, wild und gerade heraus – „mit dem Hinweis auf den bedeutenden Zuwachs an Lebendigkeit, den das Wesen des Schöpfers dadurch erfahren werde.“ Denn da das Gute tatsächlich im Schoße der Möglichkeiten auf seinen Gegensatz zu warten hatte, ehe es Existenz gewinnen konnte, so mußte Gott erst einmal das Böse schaffen, um eine moralische Welt zu stiften, in der Er an die Ausübung von Gnade und Barmherzigkeit, ans Richten und Rechten, an Lohn und Strafe denken konnte. „War das nicht ein Witz zum Kichern?“ fragt Thomas Mann.

Dieser Witz zum Kichern wurde bitterer Ernst in *Dr. Faustus*. Da ist die Zeit gekommen, „wo auf fromme nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel“ – weil „die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbst verhöhnt“. ²⁰

Nach Thomas Manns eigenen Worten stellt der *Dr. Faustus* „ein wunderliches Aquarium von Geschöpfen der Endzeit“ vor.²¹ Das „Gefühl des Endes in jedem Sinn“²² sollte beschworen werden. Das Bürgertum, der bürgerliche Künstler, die bisherige Kunst, die bisherige

¹⁸ Vgl. darüber „Neue Studien“. Bermann-Fischer, Stockholm, 1948. S. 169 f. Die gleichen Gedanken in Thomas Manns Briefwechsel mit Karl Kerényi, *Roman-dichtung und Mythologie*, Zürich, 1945.

¹⁹ *JdE.*, 11 ff.

²⁰ *Dr. Faustus*, Bermann-Fischer, Stockholm, 1948. S. 757.

²¹ *Die Entstehung des Dr. Faustus*, Bermann-Fischer, Stockholm, 1949. S. 178.

²² *Ebda.*, 117.

Philosophie, die überlieferten Gottesvorstellungen, der traditionelle Humanismus, der gebräuchliche Vernunfts- und Wissenschaftsbegriff, die gebildete Gesellschaft — alles, aber auch alles geht buchstäblich zum Teufel. Ob Thomas Mann damit wirklich den Weg zu Karl Marx gefunden hat, wie Georg Lukacs meint,²³ möchte ich allerdings bezweifeln. Gewiß ist er seinen Weg zu Ende gegangen, den Weg vom Verfall einer Familie zum Verfall der Kultur.

Wie Leverkühn hat er „die Zeit selber, die Kulturepoche, will sagen, die Epoche der Kultur und ihres Kultus“ durchbrochen und sich „der Barbarei erdreistet“, „die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität, nach der erdenklichsten Wurzelbehandlung und bürgerlichen Verfeinerung, kommt.“²⁴

Barbarei wird hier von Thomas Mann nicht im absolut schlechten Sinne gebraucht, sondern ist objektiver Name für eine kulturgeschichtliche Erscheinung. Die sterbende Vitalität des bürgerlichen 19. Jahrhunderts hatte von der Barbarisierung, von der Rückkehr ins Archaisch-Urwüchsige neue Lebenskraft erhofft. Theophile Gautier's Ausspruch „La barbarie nous vaut mieux que la platitude“ spukt noch in Thomas Mann, wie er auch noch 1936 in Ernst Jünger spukte.²⁵ Die Meinung, daß Barbarei schließlich immer noch besser sei als Banalität paßt trefflich auf die eiskalte, formalistische Leverkühnsche Musik mit ihrer höchst raffinierten, technisch unübertroffenen Meisterschaft. Ja sie paßt auch auf die Meisterschaft Thomas Manns, der Kunst als eine Wallfahrt auf Erbsen²⁶ bezeichnet und schon Goethe sagen ließ — um es dann später selbst von Goethe zu sagen — er, Goethe, sei ein Balance-Kunststück genauer Not, ein Messertanz von Schwierigkeit und Liebe zur Facilität, ein Nur-Gerade-Möglich.²⁷ Angst vor der Banalität ist eine der Ursachen der neuen Barbarei, die mit dem Streben nach dem Höheren, Geistigen und Amüsanten durchaus zusammengeht, vor allem mit dem Streben nach dem Neuen, das noch das Skandalöse ist, aber das ehren- und zukunfts-voll Skandalöse, das morgen . . . die große Mode, die Kunst sein wird. — „Au commencement était le scandal.“²⁸ Mit diesen Worten ironisiert Saul Fitelberg Thomas Manns „Im Anfang war das Böse.“

Es scheint mir durchaus nicht, daß der *Dr. Faustus* ein antiklimatisches Werk in Thomas Manns langer Produktivität ist. Die radikale Zurücknahme des Guten, der Freude, der Hoffnung, auch die Negativität des Religiösen, die Umkehrung aller Ideen und Ideale der Mensch-

²³ *Thomas Mann*, Aufbau Verlag, Berlin, 1949. S. 112.

²⁴ *Dr. Faustus*, 376.

²⁵ *Afrikanische Spiele*, 224.

²⁶ *Dr. Faustus*, 369.

²⁷ *Lotte in Weimar*. Bermann-Fischer, Stockholm, 1940. S. 325, wiederholt in „Goethe und die Demokratie“.

²⁸ *Dr. Faustus*, 609 f. Vgl. dazu Thomas Manns Ansicht, der unentbehrliche Motor alles künstlerischen Fleißes sei die Ungeduld nach Neuem, die Erfüllung der Tradition mit aufregender Neuigkeit, „Neue Studien“, 171 f.

heit, kurz, die harte und stolze Sinnverkehrung, eine wahrhaft letzte Sinnesverkehrung erscheinen mir konsequent und mit unerbittlicher Logik aus allem Früheren zu kommen. Die stolzeste Geistigkeit oder wie man eher sagen sollte, der entlaufene Geist verachtet eben von ganzer Seele die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, die Lüge ihrer Gottseligkeit.²⁹

Nun würde Thomas Mann dem entgegenhalten, daß dies alles ja von Geistes wegen getan wird; aus schmerzlichem Pessimismus und bitterer Ironie wird die Lüge bejaht, nicht aus Haß auf den Geist und die Wahrheit.³⁰ Um dies zu verstehen, müssen wir uns klar machen, daß Thomas Manns Ironie nicht die ironische Gesinnung einer naiven Natur ist, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben in freiem Spiele erhebt.³¹ Sie hat nichts zu tun mit der Ironie im Tristram Shandy, mit der Ironie Gottfried Kellers oder Jean Pauls oder der Goethes. Dort spielte Ironie über der Torheit, Schlechtigkeit und Enge der Welt. Thomas Manns Ironie ist sentimentalische Ironie. Er fühlt wie Schiller den Bruch zwischen Natur und Kultur. Statt aber die Wirklichkeit zu idealisieren, um die verlorene reine Natur wieder zu gewinnen, ironisiert Thomas Mann die Wirklichkeit: das Gute und Schöpferische, Weisheit und Schönheit werden mit liebevoller Verachtung ironisch-parodistisch behandelt. Man könnte sagen: Thomas Mann ist ein sentimentalischer Geist mit negativem Vorzeichen.

Ähnlich hat Thomas Mann es selbst gesehen, als er gelegentlich seiner Versidylle „Gesang vom Kindchen“ sagte, der Mangel an eigentlicher Naivität äußere sich als Hang zum Parodistischen – und Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, zeitige die Parodie.³²

Erotische Ironie, eine glaubenslose Liebe – „das ohne Vergleich tiefste und reizendste Problem der Welt“³³ – ist für Thomas Mann nichts anderes als das Verhältnis des Geistes zum Leben. Der gezeichnete, vom Leben ausgeschlossene Geist macht aus seiner Not eine Tugend und wird ironisch und melancholisch. Der Streit der Gegensätze ergibt Ironie nach allen Seiten, auch Ironie gegen das eigene ironische Selbst.³⁴ Ironie ist somit das Kampfmittel der Unterlegenen, Zeichen der Zerstörung und des Untergangs.³⁵ So sah es auch Thomas Mann, als er dem Grafen Keyserling schrieb, die Mittel seiner Polemik seien Resignation und Ironie, Mittel, die nicht diejenigen zu sein pflegen, mit denen man einem ohnedies sieghaften Prinzip zu Hilfe eilt.³⁶

²⁹ Dr. Faustus, 743 f.

³⁰ AdG., 581.

³¹ Bemühungen, S. Fischer, Berlin, 1925. S. 57.

³² Rede und Antwort, S. Fischer, Berlin, 1922. S. 359.

³³ Bemühungen, 56.

³⁴ Rede und Antwort, 190; dasselbe BeU., 610.

³⁵ F. G. Jünger, Über das Komische, Berlin, 1936. S. 67 f.

³⁶ Rede und Antwort, 271.

So wäre diese Art von Ironie eng verbunden mit der Endzeit bürgerlicher Kunst und Kultur. Verfall und Bürgerlichkeit gehören zusammen, und die Musik gehört auch dazu.³⁷ Wobei zu bemerken wäre, daß das Bewußtsein des Verfalls mit hoher Leistung vereinbar ist. Thomas Manns ganzes Werk ist gewiß nicht nur Symbol für das Heldentum des modernen Bourgeois, sondern auch selbst Ausdruck der „Lebenshaltung des überbürdeten und übertrainierten, am Rande der Erschöpfung arbeitenden Leistungsethikers“. ³⁸ Wenn bei Thomas Mann die Ironie, der Gegensatz von Vernunft und Dämon, bürgerlicher Sittigung und heroischer Pflicht, nicht zu radikaler Skepsis, zu einem im Grunde nihilistischen Fanatismus der Leistung führte,³⁹ so dankt er das gewiß seiner Lebensbürgerlichkeit und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben.

Allerdings muß wiederum die Ironie auch die Lebensfreundlichkeit ironisch durchschauen und so die Leistung, die Kunst selbst und ihre Möglichkeit in Frage stellen. „Die von Nietzsche initiierte psychoanalytische Durchschauung ihres Trägers, des Künstlertyps; die intellektualistische Auflösung der Kunstformen, die nihilistische Selbstverspottung, die sie durch ihre begabtesten Vertreter üben, so daß nur die Minderbegabten und Rückständigen sie noch ernst zu nehmen scheinen: spricht das alles nicht unmißverständlich für das Ende?“ ⁴⁰

Niemand aber, zu allerletzt Thomas Mann, möchte gern für minderbegabt und rückständig gelten. Darum verfällt der vom Verfasser so ironisch gezeichnete Vertreter der Humanität in *Dr. Faustus* mit Kopf und Herz der Faszination ⁴¹ durch das Teuflich-Dämonische, dem allein noch Reize und Wirkungen abzugewinnen sind. Der kühle, ja kalte, distanzierte, auf Verstand und Geist eingestellte Leverkühn, Vertreter hoher und reiner Geistigkeit, ist der Spötter schlechthin. Fast alle Dinge erscheinen ihm als ihre eigene Parodie, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst taugen – so kommt es ihm vor – heute nur noch zur Parodie.⁴² Parodie, die „mit Formen spielt, aus denen, wie man weiß, das Leben geschwunden ist“. ⁴³

Kunst wird nun, wie gesagt, ein Kunststück, ein Messertanz. Als Kunststück kann sie einem Leben Schwere verleihen, das sonst an seiner Facilität sich zu Tode langweilen würde.⁴⁴ Thomas Manns erotische Ironie kommt zum Teil gewiß vom Pessimismus her; zum Teil aber ist sie bloße Angst vor dem Banalen. Als Künstler der Endzeit muß Thomas Mann seinem Stoff „Reize und Wirkungen“ ⁴⁵ abgewinnen, er muß ein

³⁷ *BeU.*, 79.

³⁸ *Ebda.*, 126 f.

³⁹ *Rede und Antwort*, 190.

⁴⁰ *FdT.*, 183.

⁴¹ *Dr. Faustus*, 480.

⁴² *Ebda.*, 209.

⁴³ *Ebda.*, 374.

⁴⁴ *Ebda.*, 257.

⁴⁵ *AdG.*, 662.

gar nicht vorhanden gewesen, ein ungeahntes Interesse creieren.⁴⁶ „Etwas Schwerfälliges, Tüppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales“ zu schaffen, ist die eigentliche Sünde wider den Geist. Heute, wo das Interessante angefangen hat, langweilig zu werden, kann's Thomas Mann nicht mit denen halten, die sich und anderen einreden, das Langweilige sei darum wieder interessant geworden. Folglich muß das Interessante da aufgesucht werden, wo's allein noch zu finden ist: im Fragwürdigen, im Ambigüosen, in dem absolut Verdächtigen. Wahre Leidenschaft gibt es nur als Ironie.⁴⁷ Kultur ist Parodie. Humanität ist universelle Ubiquität; das höchste verführerische Vorbild ist heimlich gegen sich selber gerichtete Parodie.⁴⁸ Der bejahrte Thomas Mann konnte sagen: „Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur doch die Parodie“.⁴⁹ Wir möchten daraus schließen, daß damit die intellektualistische Zersetzung des Geistes vollendet wurde. 1917 schon hatte Thomas Mann geschrieben: „Zuletzt was wäre „intellektueller“ als die Parodie? Man hat teil an der intellektualistischen Zersetzung . . . , wenn man vor dem Krieg auf dem Punkte stand, den deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, die große deutsche Autobiographie als Memoiren eines Hochstaplers zu parodieren.“⁵⁰

Das geht auf Felix Krull, eins der amüsantesten und gelungensten Bücher Thomas Manns. Felix Krull aber weist schon auf künftige Parodien in dem Josephsroman. Wenn sich die ironisierende Parodie und die parodisierende Ironie eines mythischen Stoffes bemächtigen, so entsteht „eine anmutige Art von religiöser Hochstapelei“.⁵¹ Joseph ist ein gesteigerter Felix Krull wie Aschenbach ein gesteigerter Tonio Kröger war. Thomas Mann, der mythisch orientierte Erzähler, richtet einen ironisch überlegenen Blick auf die Erscheinungen und es ist „kein Zweifel, die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers, sie bedeutet eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung, eine neue Heiterkeit des Erkennens und Gestaltens“.⁵² Gleichzeitig aber macht seine mythische Kunstoptik aus dem Leben ein farcenhafte Spiel. Eine oft dagewesene, feststehende und spaßhaft wieder Gegenwart werdende „Handlung“ spielt sich ab als mythische Festfarce, jokos und tragisch.

Wir Heutigen sind nach Thomas Mann wieder in eine Epoche mythischer Hochstapelei eingetreten.⁵³ Damit ist vielleicht gemeint, daß unsere Mythen negative Mythen, Parodien von Mythen sind. Man

⁴⁶ *Dr. Faustus*, 78.

⁴⁷ *Ebda.*, 374.

⁴⁸ *Lotte in Weimar*, 291 und 330.

⁴⁹ *Entstehung des Dr. Faustus*, 51. Ganz ungoethisch, aber sehr aus dem Herzen Thomas Manns gesprochen sind die Goethe in den Mund gelegten Worte über Parodie, *Lotte in Weimar*, 355.

⁵⁰ *BeU.*, 73.

⁵¹ *AdG.*, 597.

⁵² *Ebda.*, 592 f.

⁵³ *Ebda.*, 677.

denke z. B. an Peeperkorn im *Zauberberg*, wie er Jesus in Gethsemane nachäfft oder mythisch wiederholt, oder an den Pharao im *Joseph der Ernährer*, der Christusworte vorwegnimmt und mit Tränen in den Augen sein Mamachen fragt, ob sie auch die Botschaft gehört hat, die sein himmlischer Vater ihm sendet.⁵⁴

Im Jahre 1920 veröffentlichte Georg Lukacs seine Theorie des Romans, die genau auf Thomas Manns Romane paßt, obwohl außer den *Buddenbrooks* damals noch keiner der großen Romane erschienen war und Thomas Mann selbst niemals erwähnt ist.

Lukacs sagt, Ironie sei die normative Gesinnung des Romans, die doppelte Reflexion des Dichters sei die tiefste Melancholie jedes echten und großen Romans. Die Naivität des Dichters wird hier vergewaltigt, ins Entgegengesetzte umgebogen. Die Ironie des Dichters wendet sich sowohl gegen seine Helden wie gegen die eigene Weisheit. Kulturgeschichtlich sah Lukacs damals den Roman als die angemessene Form einer nicht mehr jugendlichen, idealfremden Welt, einer Welt, deren Helden nicht mehr auf ihren Wegen von den Göttern geleitet werden. Statt der vertriebenen Götter gibt es nur Dämonen – und vom Dämonischen sagte schon Goethe, daß es sich nur im Unmöglichen gefalle, und das Mögliche mit Verachtung von sich stoße.⁵⁵

Thomas Manns Romane sind die Epopöe einer glaubenslosen Welt, ihre Psychologie ist dämonisch bis zum Teuflischen, ihre Objektivität ist die Ironie. „Glaubenslos“ heißt hier nicht die Abkehr von kirchlicher Gläubigkeit, sondern bezeichnet jene Geisteshaltung, der Unglaube, Mißtrauen und Zweifel ehrlicher, wichtiger und glückseliger sind als Glaube und Vertrauen. Goethe nannte diesen „umgekehrten Aberglauben“ Wahnsinn. „Eine edle Tat wird dem Eigennutz, eine heroische Handlung der Eitelkeit, das unleugbare poetische Produkt einem fieberischen Zustand zugeschrieben.“⁵⁶

Heute wird man eher geneigt sein, von „Negativität des Glaubens“ oder von „positivem Nihilismus“ zu sprechen. Auch die Leugnung des Geistes wird als schöpferische Tat des Geistes bezeichnet, während man früher, etwa zu Stifters Zeiten, gesagt hätte, sie sei eine zerstörerische Tat.

Thomas Mann hat einmal von Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“ und von Wagners „Parzival“ gesagt, sie seien zeleste Greisenwerke in ihrer majestätisch-sklerotischen Müdigkeit, dem Schon-mechanisch-geworden-Sein all ihrer Mittel, dem Spätgepräge von Resumé, Rückschau, Selbstzitat, Auflösung. Er nannte die beiden Meister „nordische Magier, schlimm verschmutzte alte Hexenmeister, tief bewandert in allen Einflüsterungskünsten einer so sinnigen wie ausgepichteten Teufelsartistik, groß in der Organisation der Wirkung, im Kultus des Kleinsten, in aller Dop-

⁵⁴ JdE., 231.

⁵⁵ George Lukacs, *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin, 1920. S. 79 ff.

⁵⁶ Jubiläumsausgabe, Bd. 40, 168 f.

pelbodikkeit und Symbolbildung, in diesem Zelebrieren des Einfalls, diesem Poetisieren des Intellektes.“⁵⁷

Diese Charakteristik Ibsens und Wagners scheint eine treffliche Selbstcharakteristik der Kunst Thomas Manns zu sein. Seine ironisch-analytische Durchschauung des Menschen und seine dichterische Kraft, dem Negativen, dem Dämonischen, dem Unmöglichen und unmenschlich Menschlichen Gestalt zu geben vereinigen feinste Berechnung und Precision mit künstlerischer Einbildungsgabe, um ein Werk zu schaffen, dem zerstörerische Explosionskraft innewohnt. Thomas Mann hat hier im geistigen Bereich das geleistet, was uns die physikalische Wissenschaft in der Spaltung des Atoms geschenkt hat. Mit äußerster Intellektualität hat der Geist sich selbst wesenlos gemacht, hat sich selbst erkannt und durchschaut, dann verspottet, ironisiert und parodiert. Die Zeitgenossen haben sich über das Schauspiel gefreut, das der witzige Geist vor ihnen veranstaltete, ohne zu merken, daß tatsächlich eine schwarze Messe zelebriert wurde.

Thomas Mann würde einer solchen Interpretation entgegenhalten, daß dies alles nicht das Ende sei, sondern nur ein Übergang; denn das Ewig-Menschliche ist wandlungsfähig. Es muß und wird sein, es kann nicht untergehen, sondern nur übergehen in neue Lebensformen. Doch wünscht Thomas Mann nicht, daß das Alte und Würdige wieder eingesetzt, zerstörte Heiligkeit wieder hergestellt wird. Das zu tun wäre für ihn Obskurantismus. Er hat uns aber bisher in den Gestalten seiner Romane und Novellen nicht den Weg gezeigt, wie man „zur Bildung neuer Würde, Form und Kultur“ gelangen könne.⁵⁸ So möchte es gut sein, selbst auf die Gefahr hin für einen linkischen Obskuranten zu gelten, sich an Goethes „Vermächtnis“ zu halten:

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden –
Das alte Wahre, faß es an!

Das hat nichts zu tun mit einem Zurücksehnen des Vergangenen, sondern würde eine neue Produktivität bedeuten, nämlich den Versuch, nach dem Abschied von einer Endstufe neu zu beginnen, wieder Großes, Bedeutendes und Schönes zu sehen, wo Opposition, Kritik und Auflösung es nicht mehr sehen konnte, und statt Tod und Krankheit der Gesundheit und dem Leben wieder etwas Sympathie zu zeigen.

⁵⁷ *AdG.*, 403.

⁵⁸ *FdT.*, 182 f.



KASSANDRA ALS ENDFORM IN PAUL ERNSTS „RELIGIÖSER“ DRAMATIK

H. J. MEESSEN
Indiana University

Paul Ernst selbst hat sein Schauspiel *Kassandra*¹ als den Gipfelpunkt seines dramatischen Schaffens angesehen, als „letzten Schritt“² auf dem Wege, den er mit *Demetrios* eingeschlagen hatte. *Yorck* und *Chriembild* galten ihm als Nachzügler und sind in der Tat Ausdruck von Erlebnis- und Weltanschauungsstufen, die vor der *Kassandra* liegen.

Die tragische Weltanschauung des Dichter-Denkens ist erwachsen aus dem ihn erschütternden Erlebnis der „zerstörten Welt“, der „Verzweiflung als Dauerzustand“.³ Leidenschaftlich ringt er einsam und unbeirrt um die persönliche Erlösung von der Verzweiflung durch die Kunst. Hart und streng gegen sich selbst ist er bestrebt, das eigene subjektive Empfinden ganz zurücktreten zu lassen vor dem „objektiven Anspruch des Werkes“, und sucht sein Erleben in dramatischen Gebilden von zeitloser Typik und Gültigkeit zu gestalten. Heroische Haltung, Würde und Seelenadel stellt er in wuchtigen Symbolen der gesellschaftlichen Auflösung, der Glaubenslosigkeit und der Zersetzung aller Werte durch die Psychologie entgegen. Festhaltend an der Überzeugung, daß das Drama als Darstellung des menschlichen Kampfes mit dem Schicksal die höchste Form der Dichtung ist und sein muß, kämpft er als „Mann, der in seinem Wollen nie bescheiden war“,⁴ Letztem und Tiefstem nachspürend um die gefühls- und verstandesmäßige Erfassung der Zusammenhänge von Kunst, Sittlichkeit und Religion. Sein ganzes Werk steht unter der Devise:

„... dem Dramatiker verlieh ein Gott nicht, zu sagen,
was er leidet; er hat ihm verliehen, zu sagen, wie
das Leid überwunden wird.“⁵

Die seelische und künstlerische Entwicklung Ernsts ist im letzten Sinne zu begreifen als ein Ringen um ein neues Welt- und Lebensgefühl, als Versuch einer Antwort auf eine „Grundfrage der gegenwärtigen Situation.“⁶ Der mit ungeheurer Anspannung aller gefühlsmäßigen und geistigen Energien geführte Kampf des Dichters um die Erlösung

¹ Paul Ernst, *Gesammelte Werke in 19 Bänden*, Langen-Müller, München, 1928-1937. *Kassandra* in *Dramen*, III, 140 ff.

Abkürzungen: C = *Ein Credo*, EG = *Erdachte Gespräche*, ZI = *Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus*.

² C 25.

³ C 20.

⁴ C 30.

⁵ EG 266.

⁶ Vgl. Karl Jaspers: „Die religiöse Haltung als das Nichtigsein vor der Transzendenz war unberührbar durch den Wandel der Dinge; in einer gottgegebenen Welt war sie selbstverständlich, und in keinem Gegensatz zu einer anderen Möglichkeit ausdrücklich fühlbar. Hingegen der Stolz heutigen universellen Begreifens und der Übermut, als Herr der Welt sie nach eigenem Willen als die wahre und beste einrichten zu können, schlagen an allen Grenzen, die sich auftun, um in ein Bewußtsein der Ohnmacht, das erdrückend ist. Wie der Mensch sich darin finde und daraus sich erhebe, ist eine Grundfrage der gegenwärtigen Situation.“ *Die geistige Situation der Zeit*, Zweite Auflage, de Gruyter, Berlin, 1931, S. 6.

gipfelt in einer großen Auseinandersetzung zwischen Gott und Mensch. Auf die frühe naturalistisch-deterministische Zeit seines Schaffens erfolgt als Gegenstoß die in der *Brunhild* ihren Höhepunkt erreichende tragische Epoche: der egozentrisch-subjektive, sich selbst vergottende tragische Held sucht die Welt nach seinem Ethos zu gestalten und geht zugrunde mit „der leidenschaftlichsten Lebensbejahung durch Betonung der Freiheit des Menschen.“⁷ Aus abermals gewandeltem Gefühl heraus schafft der Dichter dann das „Erlösungs-“ oder „Gnadendrama.“ Um die Überwindung des solipsistischen Standpunktes der Tragödie ringend wird ihm das Erlebnis, daß es Höheres gibt als das tragische Ethos (welches das Höchste ist, was der menschliche Wille „für sich allein“ erringen kann), nämlich den göttlichen Willen und die Religion:⁸ daß der Mensch nicht im Mittelpunkt der Welt steht, sondern an der Peripherie.⁹ Die nun folgenden Dramen sucht er vom „objektiven“ Standpunkt, nämlich Gottes, aus zu gestalten. In dem „allgemeinen Weltplan“ Gottes löst sich „das tragische Schicksal des bedeutenden Einzelnen . . . auf in den allgemeinen Zusammenhang des vorwärtsschreitenden Lebens.“¹⁰ Das Böse, Sünde, Schuld und Leid sind notwendig und gehören mit in den göttlichen Weltplan als Mittel, den Menschen zu Gott zu führen und den Gott zum Menschen. So will es der Dichter in dem Erlösungsdrama *Ariadne*. Menschliche Tugend und menschliche Bosheit sind von der göttlichen Ebene aus gesehen gleich lächerlich. Der göttlichen Liebe und Gnade teilhaftig werden kann derjenige Mensch, der auch sein Eigenstes, sein Ich, opfert und in Gott eingeht. Der tragische Held, der sein Ich, sein Ethos, nicht opfert und nicht opfern will, hat trotz Verzweiflung und Leid an sich selbst genug. Der Gott Dionysos verzeiht der aus Liebe zu Theseus zur Vätermörderin gewordenen Ariadne und erhebt sie in Liebe zu sich. Der ethisch-egoistische Theseus verstößt sie und stirbt „als Held auf halber Bahn.“

Der Zustand der „Seligkeit“ (wie Ernst ihn nach Fichte bezeichnet) des metatragischen Menschen bleibt jedoch für den Dichter nicht dauernd errungene Gewißheit. Gegen die absolute Selbstverleugnung und Unterordnung unter den Willen Gottes lehnt sich sein ethischer Aktivismus auf. Seiner männlich-harten und durchaus sittlich-gerichteten Natur widerstrebt die an Fatalismus streifende Abhängigkeit des Menschen. Die dynamische Dialektik des Verhältnisses von Gott und Mensch läßt abwechselnd die eine oder die andere Seite die überwiegende und bestimmende Rolle spielen. In *Manfred und Beatrice* und *Preußengeist* rückt der „tragische Held“, der nach einem (wenn auch als von Gott gesetzte Aufgabe begriffenen) Ethos handelt, wieder in den Vordergrund. Obgleich nur mit anhaltender Selbstbezwungung und Überwindung, so wird doch von Manfred wieder das *menschlich*-sittliche Ideal aufrecht erhalten. Und im *Preußengeist* ist auch die elementar-triebhafter Neigung zur Sünd-

⁷ ZI 77.⁹ C 35.⁸ C 29.¹⁰ C 24.

haftigkeit, die in *Manfred und Beatrice* als Zugang zu Gott im Vordergrund steht, verschwunden.

Wieder ganz entgegengesetzt aber ist das Erlebnis, das der Dichter in der *Kassandra* gestaltet: „Hier ist auch der Held verschwunden, und die scheinbare Irrationalität des Gottes ist allein geblieben.“¹¹ An äußerer Handlung ärmer noch als die vorhergehenden Dramen, mehr noch als sie „Seelendrama“ und „Weihspiel“, ist dieses Werk; doch stärker als in jenen ist die seelische Dynamik, denn bestimmter und definitiver will der Dichter das In- und Gegeneinanderwirken von Gott und Mensch erfassen, göttliches und menschliches Wesen gegeneinander abgrenzen. Auf den beiden Ebenen des Menschlichen und des Göttlichen spiegelt sich das Geschehen. Im Schnittpunkt der Ebenen stehen Kassandra und Helena: die tugendhaft-sittliche Heldin, getrieben von der qualvollen Sehnsucht in Gott zu ruhen, in ihm Schutz und Sicherheit zu finden; und die amoralische Heldin, die in „Götterheiterkeit“ ihr Schicksal trägt, Unrecht und Schuld auf sich nimmt, hoheitsvoll-selbstbewußt in der Überzeugung, daß sie die Sonne ist am grauen Himmel der Trojaner, deren Leben ihr als „ein frommer Blumengarten“ erscheint.

Unendlich ist der Abstand zwischen göttlicher und menschlicher Welt. Zuversicht, Glück, Ruhe und Sicherheit des rechtschaffenen und gottergebenen Daseins atmen Priamos und Hekuba. Troja, das „hochbeglückte, sichre“, dessen Mauer der Gott selbst gebaut hat, das er beschützt, und ihr Geschlecht, das ewig bestehen muß wie Trojas Mauer, erfüllen die beiden Alten, die rückschauend ihre Seelen enthüllen. Nicht ahnen sie, daß der sie schützende Gott in Liebe Sehnsucht nach Kassandra ruft und Paris nach seinem Willen „eine schlechte Tat getan.“ Dämonisch, geheimnis- und widerspruchsvoll ist das Wesen und Walten des Gottes, der sich selbst weiß als Gott des ewigen Seins und des ewigen Werdens, dessen beide Arme die Liebe und der Tod sind, und der sich selbst und die Welt in seinen Armen haltend durch die Unendlichkeit fliegt.

Die gott-menschliche Dynamik verläuft in der Gegeneinanderbewegung der beiden Welten, der menschlichen des ersten und dritten und der göttlichen des zweiten und vierten Aufzugs. In die statisch-gewordene menschliche Welt des ersten Aufzugs ragt die göttliche Dynamik nur herein in leisen Andeutungen des sich verschlingenden Geschicks, vom Dichter mit tragischer Ironie gestaltet: der Bericht des Aleander von der Ankunft des Paris in Sparta, dessen „verständig liebevollem“ Betragen gegenüber Helena und von dem heimlich ermöglichten Geschenk der glückbringenden Mondsteinkette; der beängstigende und unverständene Ruf Apolls an Kassandra, von Eltern und Geschwistern als jungfräuliche Befangenheit gedeutet: hat doch Priamos selbst die Tochter dem Gott als Priesterin zugeführt, bis daß ein Mann sie zum hochzeitlichen Lager entführe.

¹¹ C 35.

Mächtiger, doch ebenfalls wieder in wenigen einfachen, fast nur andeutungsweise geführten Strichen stößt der göttliche Wille in die menschliche Welt des dritten Aufzugs vor. Die „schlechte Tar“ des Paris ist ruchbar geworden, und bei der Ehebruchsklage des Archaïos gegen den Anytas empfindet Priamos, im Stadttor seines Richteramtes waltend, zum erstenmal, daß das Tor dunkel ist und die Straße licht, daß der König gezwungen ist, im Tore zu sitzen, gezwungen ist zu richten. Unergründlich tritt die Ausstrahlung des Göttlichen durch Helena in die Erscheinung; ihre Berechtigung in sich tragend siegt sie im Auftreten über die sittlichen Werturteile des Hektor und der Andromache, erwirbt die mütterliche Zuneigung der Hekuba und erwärmt mit ihrem Lächeln den greisen König, der nicht richten kann. Doch bleibt auch der menschlich-ethische Standpunkt in seiner ganzen Härte bestehen: Archaïos fordert sein Recht. „Und was ist Wahrheit!“ ruft ihm Priamos gequält entgegen. — „Du bist der König, Herr, daß du es weißt.“

Dem Rufe des Gottes folgend betritt Cassandra die von der menschlichen unendlich weit entrückte göttliche Ebene. Im zweiten Aufzug dringt sie in erster Annäherung bis zum Gott und der durch seinen Kuß verliehenen göttlichen Wahrheit vor. „Zerstörend“ in seiner Unfaßbarkeit ist ihr das Wort des Gottes, daß sie nicht auf den Knien liegen soll, daß er, der Gott, ihr bittend die Hände reicht. Gehorsam will sie sein, die Laute, die des Spielers harrt. Im vierten Aufzug kehrt sie verzweifelt zurück, das Mitleid der Musen erflehend, menschlich-ethisch mit ihnen rechtend über Lüge und Wahrheit. Vom göttlichen Standpunkt der Musen aus ist ihre Tugend gleich Feigheit und Angst, ihr Opferbringen gleich Hochmut und Habgier, denn sie ist entsetzt, daß die Musen sie, die Tugendhafte, mit Helena vergleichen wollen. „Wahrheit ist das, was einer tragen kann“: unüberbrückbar klafft die Kluft zwischen menschlicher und göttlicher Wahrheit. Cassandra will zu dem Gott, der ihr immer noch ruft, will sich fortwerfen und zum Weg sich machen für des Gottes Füße, aber sie vermag es nicht aus ihrem eigenen Wesen und Schicksal heraus: ihr menschlich-ethisches Gewissen zu opfern ist ihr nicht möglich.

Der letzte Aufzug umreißt in der wuchtigen Gegenüberstellung der Cassandra und der Helena den unüberwindbaren Gegensatz. Ein jeder Mensch ist „allein in einer grauenvollen Wüste.“ Doch Cassandra sucht in Verzweiflung nach Schuld in ihrem Innern und nach Schuld bei Helena. Diese trägt hoheitsvoll ihr Schicksal, in Stolz auf sich nehmend, was ihres ist, und in Stolz zurückweisend, was nicht ihres ist in dem drohenden Verhängnis:

„Laß mir mein Leben, Kind. Dein schwacher Geist,
Zerbrechen müßt er, wollt er es verstehn.“

Ihr gibt der Gott recht — der Gott, der in Zerstörung schafft, weil er muß, damit im neuen Jahr die neue Blüte seinen Garten wieder schmücken kann — denn sie tat „Unrecht, das der Gott gewollt.“

Kassandra umgreift noch einmal die ethischen und religiösen Grundspannungen, die den Dichter bewegen und die er in den früheren Dramen gestaltet hatte: den Kampf gegen die „Pöbelmeinung“, daß das Gute belohnt und das Böse bestraft werde, und das Einandersuchen von Mensch und Gott, die sich aus der eigenen Einsamkeit hinaus- und in die Welt des Gegenüber hineinschauen. In Bewegung und Gegenbewegung der menschlich-ethisch-männlich gerichteten Tragödie einerseits und des göttlich-religiös-weiblich gerichteten Erlösungs dramas andererseits verläuft die polare Dynamik bis zur *Kassandra* und erreicht hier ihren Höhepunkt: der diesmal überwältigend-überwiegende göttliche Aspekt im Erlebnis des Dichters hat ihn den handelnden Helden ganz unterdrücken lassen.

Bezeichnend ist es, daß seit dem Übergang von der Tragödie zum Erlösungs drama der ethisch-handelnde männliche Held überhaupt zurücksteht und es die weiblichen Charaktere sind, denen sich der Gott nähert und die durch Sünde und Schuld den Zugang zu ihm finden (Ariadne, Beatrice), ohne es zu wissen seinen Willen wirken (Helena) oder ihn erkennend an ihm scheitern (*Kassandra*). Bezeichnend ist es, daß selbst Paris in der *Kassandra* fast gar keine Rolle spielt. Zudem macht es uns die Tatsache, daß der menschlich-ethische Standpunkt allein von der in untätiger Verzweiflung und Angst erstarrenden *Kassandra* vertreten wird – denn die übrigen „frommen“ und „guten“ Menschen (Priamos, Hekuba, Hektor, Andromache) zählen ja in ihrer Schwäche überhaupt nicht mit – zur Gewißheit, daß dies nicht der endgültige Standpunkt des herben männlichen Dichters ist, noch sein kann. Daß er sich überhaupt zu einer Verabsolutierung der Selbstherrlichkeit des Göttlichen und zu einer völligen Unterdrückung des menschlichen Helden durchringen konnte, war nur deshalb möglich, weil seinem Gefühl ein anderer Ausweg blieb: die den Menschen vom Gott verheißene Erlösung von allem Leid durch seinen Sohn, den Dichter, der die Verzweiflung überwinden und das Leid durch die Kunst verklären wird.

Die Lieblingsgedanken Paul Ernsts von der geheimnisvollen Verbindung von Religion und Kunst und vom Dichter, der gleich dem Erlöser das Leid der Welt auf sich nimmt, es trägt und es durch die Kunst erklärend überwindet, lassen in der Verheißung des Apollo sowohl sein religiöses wie auch sein künstlerisches Empfinden Genüge finden. Für den in der *Kassandra* als Ringen zwischen Gott und Mensch gesetzten Konflikt aber ist dieser Schluß bestenfalls eine zeitweilige Beschwichtigung, nicht eine Lösung der im Gefühl und Erlebnis des Dichters fortbestehenden Grundspannungen.

Im Ringen um die Erfassung der letzten Bezüge des Menschen zu Welt und Gott, um die Deutung von Leben und Leid, Zerstörung und Tod, Wahrheit und Schönheit tun sich dem Dichter immer weitere Gebiete menschlichen Fühlens und Denkens auf. Die sich daraus ergebenden dynamisch-polaren Gegensätze nehmen in der Folge der Dramen stetig gesteigerte und verschärfte Formen an und klaffen endlich in der *Kassandra* so weit auseinander, daß eine Versöhnung durch das Mysterium nur verheißen, nicht als Gewißheit gestaltet ist. Denn auch der Dichter

selbst ist durch diese Verheißung nicht von der Verzweiflung erlöst. Die gewaltsame Unterdrückung des ethisch-handelnden Helden ist seiner protestantisch-männlichen Natur auf die Dauer ebenso unerträglich wie die „religiöse Haltung als das Nichtigsein vor der Transzendenz“ (Jaspers).

Doch hat Paul Ernst mit der *Kassandra* in der Tat den „letzten“ ihm möglichen Schritt im Drama getan.

„Es gibt für jeden Gefühlsgehalt die absolute Form, die Idee. Alle Kunst ist nichts als ein Hinstreben danach, diese Idee in der Wirklichkeit zu gestalten“¹²

heißt es in einem Aufsatz aus dem Jahre 1923. Über der Gestaltung des eigenen Gefühlsgehaltes, der Gestaltung des Weltzusammenhanges in seiner ganzen Dynamik, zerbricht ihm die dramatische Form als solche mit der *Kassandra*. *Yorck* und *Chriembild* lassen als „Nachzügler“ den um sein eigenes Ethos kämpfenden menschlichen Helden noch einmal aufleben, dann wendet der Dichter sich dem *Kaiserbuch* zu, in dem sich „die Tragödien der einzelnen großen Männer, der Päpste wie der Kaiser, in einem Bild des allgemeinen Weltgeschehens“ lösen.¹³ In dem weltumfassenden, jahrhundertelangen tragischen Ringen zwischen Kaiser und Papst um die ihnen von Gott gesetzte Aufgabe der Errichtung des Gottesreiches auf Erden und in dem hier stets labil erscheinenden Verhältnis der gegenseitigen Abhängigkeit von Gott und Mensch findet das (beinahe fatalistisch-) mystische religiöse Erlebnis Paul Ernsts das ihm gemäße Symbol im breit dahinfließenden Epos.¹⁴

Daß er das *Kaiserbuch* schon am Schluß der *Kassandra* versprochen habe, wie er im Jahre 1932 versichert,¹⁵ ist gewiß Selbsttäuschung, wie auch die Erklärung, die bereits 1915 entstandene *Kassandra* stehe schon unter dem Eindruck des im ersten Weltkriege „sich vollendenden tragischen Geschicks“ Deutschlands.¹⁶ Hier scheint Paul Ernst sich selbst nachträglich die Folgerichtigkeit seiner künstlerischen Entwicklung auch als nationaler Dichter beweisen zu wollen. Auch die kunst-theoretischen Erörterungen über Drama und Epos in seinem *Vorwort zum Kaiserbuch*¹⁷ und vor allem die am Ende seines Lebens vertretene Ansicht, er sei im *Kaiserbuch* „zu der äußersten Möglichkeit dessen gelangt, was mit den dichterischen Mitteln darzustellen ist“,¹⁸ erwecken den Eindruck, der Dramatiker habe seine Wendung zum Epos nach möglichst vielen Richtungen hin unterbauen und rechtfertigen wollen. Nationales Empfinden und Leid an seinem Volke und um sein Volk sind gewiß im Werke Paul Ernsts stets mitbestimmende Faktoren gewesen: er ist aber in erster Linie tragischer und religiöser Dichter – d. h. moderner Dichter, dessen Religiosität notwendig von tragischen Spannungen getragen ist – von dessen persönlichem Ringen um ein neues Weltbild und um eine Erneuerung des Christentums sein Gesamtwerk, vor allem sein Dramenwerk, menschlich und dichterisch eindrucksvolles Zeugnis ablegt.

¹² C 183.

¹³ C 27.

¹⁴ Vgl. meinen Aufsatz, *Paul Ernst's Transition from the Drama to the Epic*, Monatshefte, XXXIII, 163 ff. (April 1941).

¹⁵ C 26.

¹⁶ C 25.

¹⁷ C 44 ff.

¹⁸ C 27.

ZU DEM „DEUTSCHEN SPRUCHGEDICHT VON SALOMON UND MARKOLF“

(Eine Quellenvermutung)

ERICH SCHIMMERL
University of Manitoba

Das „Deutsche Spruchgedicht von Salomon und Markolf“ liegt in fünf Handschriften vor. In einer derselben, derjenigen, die sich im Besitz Johannis von Eschenburg befand, sind zwei Schwänke enthalten, die in den andern Handschriften des Deutschen Spruchgedichts und auch in den vorhandenen mittellateinischen Prosafassungen desselben nicht vorkommen: Neben der Erzählung von dem in einem Bienenkorb verkrochenen Markolf, der von zwei Dieben fortgetragen wird, die aus dem Till Eulenspiegel bekannt ist, wird dort der Schwank „Wie der duffel zwey elitt verwurrt“ erzählt.

Über den Verfasser des „Deutschen Spruchgedichtes“ steht nur so viel fest, daß er ein mittellateinisches Werk als Quelle benutzte. Über die unmittelbar benutzte Quelle konnten bisher keine Feststellungen gemacht werden.

Im Folgenden soll nun versucht werden, eine Vermutung nur bezüglich der unmittelbaren Quelle des einen Schwanks „Wie der duffel zwey elitt verwurrt“, zu äußern und zu begründen.

Diese Erzählung, die in mittelalterlichen Sammlungen spanischer Erzählungen vorkommt, legt auch don Juan Manuel, der Verfasser des „Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio“ dem Knapen Patronio in den Mund (enxiemplo XLII, in anderen Handschriften XLVII).

Dieses Werk wurde von don Manuel im Jahre 1335 beendet und nach seiner eigenen Mitteilung im Dominikanerkloster Peñafiel hinterlegt, um don Manuels Text gegen die Verunstaltung durch spätere Abschreiber sicherzustellen. Diese Originalhandschrift ging indessen verloren.

Die erhaltenen Abschriften stammen aus dem 15. Jahrhundert.

Das „Deutsche Spruchgedicht“ wurde gleichfalls im 14. Jahrhundert, wohl im letzten Viertel desselben, niedergeschrieben. Auch Abschriften von diesem, soweit sie vorliegen, entstammen dem 15. Jahrhundert.

Die Entstehungszeiten der beiden Fassungen unserer Erzählung lassen also die Annahme einer gegenseitigen Abhängigkeit wohl zu. — Das Vorkommen des in beiden enthaltenen Themas in spanischen Erzählungen und die bestimmt frühere Abfassung der Wiedererzählung don Manuels läßt dessen Fassung als die ältere erscheinen. Wenn also eine gegenseitige Abhängigkeit der deutschen und der spanischen Fassung angenommen werden darf, so war wohl don Manuels Erzählung die Vorlage für den Verfasser des deutschen Schwanks.

Am meisten wird die Annahme gegenseitiger Abhängigkeit der bei-

den Fassungen durch den Stilvergleich nahegelegt. In der Folge wird der spanische Text ins Neuhochdeutsche übersetzt und diese neuhochdeutsche Übersetzung den entsprechenden Stellen des mittelfränkischen Textes der handschriftlichen Überlieferung gegenübergestellt. Es werden hierbei diejenigen Stellen ausgewählt, die sich am deutlichsten als Übersetzungen erkennenzugeben scheinen. — Besonders in ihrem ersten Teile wird die Geschichte in beiden Sprachen inhaltlich in völlig gleicher Weise und zum Teile mit gleichem Wortlaute erzählt:

<i>El Conde Lucanor</i>	<i>Nhd. Übersetzung</i>	<i>Deutsches Spruchgedicht</i>
En una villa había un muy buen mancebo et era casado con una mujer et facían muy buena vida en uno, asi que nunca entre ellos había desavenencia.	In einem Flecken war ein sehr guter Mann mit einer Frau verheiratet und sie lebten sehr gut miteinander, sodaß es nie Zwist zwischen ihnen gab.	Iz was ein gut man und sin wip die ihre sele und iren lip hielden in aller bescheidenheit

Wenn man beachtet, daß dasselbe Adjektiv „gut“ in beiden Fassungen dem Manne zukommt, daß die Frau — ebenfalls in beiden Fassungen — ohne adjektivische Bestimmung erwähnt wird und daß die mittelhochdeutsche Bedeutung des Wortes „Bescheidenheit“ die von Verständnis, gegenseitigen Verstehens ist, also genau dem Sinne des spanischen Satzes „nunca había desavenencia“ entspricht, so ist wohl die deutsche Fassung als Übersetzung der spanischen ziemlich klar zu erkennen, trotzdem Vers und Reim des Spruchgedichtes natürlich eine gewisse Abweichung von der spanischen Vorlage erforderten.

Ähnlich liegt das Verhältnis in der Fortsetzung der Erzählung, z. B. in folgender Stelle:

<i>El Conde Lucanor</i>	<i>Nhd. Übersetzung</i>	<i>Deutsches Spruchgedicht</i>
Et porque el dablo se despago siempre de las buenas cosas, hobo desto muy grand pesar, et maguer que andido muy grand tiempo por meter mal entre ellos, nunca lo pudo guisar.	Und da dem Teufel stets das Gute zuwider war, hatte er großes Leid davon und obgleich er sich lange bemühte, Übles zwischen sie zu bringen, gelang ihm dies auf keine Weise.	Daz was dem duffel all zuleit und riet alles, daz er wiste mit mancher hande liste wie daz er sie brechte zu falle, daz enhalf in nit mit alle.

Auch in diesem Absatz findet ein Ausdruck der spanischen Erzählung eine wörtliche Übersetzung in dem deutschen Gedicht: „Daz was dem duffel all zu leit“ ist die wortgetreue mittelfränkische Wiedergabe des spanischen Satzes „el diablo . . . hobo desto muy grand pesar“.

Eine andere spanische Wendung, „nunca lo pudo guisar“ ist in idiomatisch sinngetreuer Weise mit den Worten „daz enhalf in nit mit alle“ übersetzt.

Aber noch in einem anderen Worte ist diese Stelle für die Frage der gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Wiedergaben interessant. Im Texte don Manuels findet sich das adverb „maguer“, das dem neuhochdeutschen Umstandsworte „trotz“ entspricht. Das ist einer der bei diesem Autor oft vorkommenden Gallizismen (frz. *malgré*). Der mittelfränkische Autor gibt nun die Wendung „ . . . maguer que andido muy grand tiempo . . . “ mit den Worten wieder: „mit mancher hande liste . . . “ In dem offenbaren Bestreben, sich an den Wortlaut seiner Vorlage zu halten, so weit Vers und Reim seiner Wiedergabe dies zuließen, scheint er anstelle eines ihm vielleicht unverständlichen, nicht der Umgangssprache angehörigen Wortes das ähnlich klingende deutsche Wort „mancher“ gesetzt zu haben.

Im weiteren Verlaufe bleiben die beiden Erzählungen, die deutsche wie die spanische, in der Handlung und in deren Fortführung (bis auf den grotesk-tragischen Schluß der spanischen Fassung, der in der deutschen unterdrückt wird) weiterhin vollkommen gleich. Stilistische Unterschiede erscheinen nun wohl von dort an, wo das Zusammentreffen des Teufels mit dem bösen Weibe (der *beguina*, in anderem Manuskript der *pelegrina*, don Manuels) erzählt wird, wo also mehrere handelnde Personen auftreten. Allein diese Unterschiede erklären sich zwanglos aus der Verschiedenheit des spanischen epischen Stils und des deutschen Liedstils. Dem spanischen Erzähler mußte die Dialogform fast ebenso fremd sein wie sie dem deutschen Dichter vertraut war. Die Auflösung der Erzählung don Manuels in Dialoge in einer deutschen Nacherzählung war selbstverständliches, traditionelles Stilmittel, eben von der Stelle des Auftretens mehrerer handelnder Personen an. Eine andere traditionelle Eigenschaft der deutschen Fassung ist ihre liedhafte Kürze. Die Handlung der spanischen Erzählung ist breiter und umständlicher. Überflüssige Verwicklungen, die nicht zum Fortschreiten der Handlung beitragen, sind daher in der deutschen Fassung unterdrückt. Die verleumderische Zuträgerin geht hier zu jedem der Ehegatten nur einmal, nicht, wie in der spanischen Fassung zweimal, u. s. w.

Trotz dieser traditionellen-stilhaften Abweichungen scheint indessen die gegenseitige Abhängigkeit in der Wahl einzelner Worte und Wendungen immer wieder hervortreten zu wollen.

Das Zusammentreffen des Teufels mit dem bösen alten Weibe wird z. B. mit einander ganz entsprechenden Sätzen berichtet:

El Conde Lucanor

... *topó con una*
beguina. Et desque se
conocieron preguntó'
por qué venía triste . . .

Nhd. Übersetzung

... *stieß auf ein al-*
tes Weib und als sie
sich erkannten, frag-
te sie ihn, weshalb
er so traurig daher-
komme . . .

Deutsches

Spruchgedicht

Ein böse wip im wider
quam.

Ir rede allsus anheben
began.

„Sage an: wan
komestu?“

Solche stark übereinstimmenden Stellen treten insbesondere dort auf, wo der Bericht eines die Handlung der Erzählung weiterführenden Ereignisses begonnen wird, während in der Weiterführung des einzelnen Ereignisses selbst die Verschiedenheit im Stil der beiden Berichte größer ist.

Nur zwei solche übereinstimmenden Stellen sollen hier hervorgehoben werden. Die böse Alte verleumdet jeden der beiden Gatten bei dem anderen, ihn des Ehebruches beschuldigend. In beiden Fassungen werden die Beschuldigungen aus dem Hörensagen vorgebracht. Gegenüber der Frau lautet die Zuflüsterung folgendermaßen:

<i>El Conde Lucanor</i>	<i>Nhd. Übersetzung</i>	<i>Deutsches Spruchgedicht</i>
<i>Fija</i> , mucho me pesa desto que agora <i>óí</i> , que vuestro marido que se paga más de otra muger que non de vos, . . .	Tochter, es bedrückt mich sehr, was ich jetzt <i>vernahm</i> , daß Eurem Gatten eine andere Frau besser behagt als ihr . . .	<i>Frauwe</i> wuldet ir iz vor gut verstan, uweru schaden ich <i>ver-</i> <i>nommen</i> han. . . . ir hant einen man, der uch groze undruwe deit und mit andern wiben umb- geit.

Man beachte insbesondere die Wiedergabe der spanischen Anrede „fija“ mit „frauwe“, einer trefflichen idiomatischen Übersetzung dieser eindringlichen spanischen Form der Anrede ins Deutsche!

Ebenso nahe hält sich an den spanischen Wortlaut der Bericht von dem Morde des Mannes an seiner Gattin. Die böse Alte hatte dem Manne zugeflüstert, die Frau trachte nach seinem Leben. Als nun die Frau, nach dem Rate der Verführerin, ein Messer an des Mannes Kehle setzt, um ein Barthaar abzuschneiden, das als Liebeszaubermittel dienen soll, ist der Mann von seiner Frau Mordabsicht überzeugt und fährt ihr seinerseits an die Kehle. Der spanische Wortlaut ist nun: „Cuando el marido . . . teniendo que era *verdad* . . .“, dem im Spruchgedicht der Satz entspricht: „da daz der man wart *gewar*“. Ebenso entspricht dem spanischen „degollóla“ das deutsche „er begreiff sie bei der strozzten“.

Neben diesen stilistischen Übereinstimmungen sei noch auf ein Detail psychologischer Natur hingewiesen, das in der deutschen Fassung wie in der don Manuels aufscheint und das auffallend genug ist, um als Argument für die Annahme gegenseitiger Abhängigkeit zu gelten. Die falsche Beschuldigung des Ehebruches wird von der bösen Alten jedem der beiden Ehegatten über den anderen zugeflüstert und in beiden Fassungen begegnet jeder der Ehegatten der Zuflüsterung mit Unglauben, handelt aber trotzdem nach dem bösen Rate der Zuträgerin.

Spricht dieses Charakterdetail allein schon für gegenseitige Abhängigkeit, so wird es zu einem noch stärkeren Argument hiefür noch dadurch, daß es nur don Manuel dazu dient, die gesuchte Moral der Erzählung zu verstärken, denn der Knappe will dem Conde Lucanor mit dieser didaktischen Erzählung die große und verderbliche Macht der Verleumdung dartun. Die deutsche Erzählung aber will im Sinne an-

derer, im Spruchgedicht berichteter Markolferzählungen nur die Bösartigkeit der Frauen dartun, und dazu bedarf es dieses gutartigen Unglaubens der Gattin keineswegs.

Der diesbezügliche spanische Satz: „comoquier que no lo creía“ ist an den entsprechenden Stellen des deutschen Spruchgedichtes in paränetisch-formelhafter Weise mit „Ich engleubenz nit“ und „Das ist nit ware sicherlich“ übersetzt. Genau wie in der Erzählung don Manuels, kommt diese Wendung in dem Deutschen Spruchgedicht zweimal vor.

Ein Umstand, dessen in der spanischen Fassung — so wie sie uns überliefert ist — nicht Erwähnung getan wird, ist in der deutschen Fassung enthalten, während andererseits das Deutsche Spruchgedicht den grotesk-tragischen Schluß der Erzählung don Manuels (die gegenseitige Ausrottung der Familien des Gatten und der Gattin) nicht berichtet. In dem deutschen Gedicht sagt der Teufel dem bösen Weibe zwei Schuhe als Lohn für ihre Hilfe zu. Dies ermöglicht den pointierten Schluß des Gedichtes: Der Teufel reicht der Alten die Schuhe nach vollbrachter Untat auf einem Stock hin, da sie selbst für *ihn* zu schlecht sei, um ihr nahe zu kommen. Dies fehlt, wie bemerkt, in der spanischen Erzählung. Allein die Verschwörung der Teufels und der „beguina“ enthält dort eine etwas unklare Stelle. Die Alte verspricht ihre Hilfe, wenn der Teufel verspreche, nach ihrem Willen zu handeln, was dieser zugesagt („... que si fizesse lo que ella quería ... Et el diablo le dixo que faría lo que ella quisiesse ...“).

Diese Stelle kann indessen nicht, wie etwa in der englischen Übersetzung von James York (London, Routledge & Sons, Ltd.), ohne weiteres befriedigend mit den Worten übersetzt werden: „... if he would follow her advice, she would soon put an end to his troubles.“ Solche Übersetzung ist deshalb nicht befriedigend, weil der Teufel gar keinen Rat erhält. Die Alte übernimmt die Durchführung der ganzen Verschwörung allein, ohne dem Teufel irgend welche Andeutungen über ihre Absichten zu machen. In dem spanischen Texte ist auch von keinem Rat die Rede, vielmehr verspricht der Teufel dort nur, er werde machen, was die Alte wolle oder verlange.

Es ist daher eher anzunehmen, daß diese Stelle des Textes don Manuels in den überlieferten Manuskripten des 15. Jahrhunderts verstümmelt überliefert wird und daß sie ursprünglich vielleicht ebenso lautete wie in der Fassung des Spruchgedichtes.

Ebenso mag die Aufzählung der Mordtaten am Ende des spanischen Textes eine spätere Abänderung des Originaltextes sein, der möglicherweise ebenso abschloß wie der Text des Deutschen Spruchgedichtes. Die Gedrängtheit der Erzählung in diesem letzten Teile der spanischen Geschichte und die größere Gewandtheit des Stils dieses letzten Teiles weisen gleichfalls auf eine spätere Interpolation hin.

Es mag hier eine solche Verstümmelung der Dichtung vorliegen, vor der don Manuel selbst bei der Hinterlegung seiner Werke im Kloster Peñafiel warnte. Drei Umstände können also für die Annahme der

gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Dichtungen angeführt werden: Das Vorkommen zahlreicher identischer Worte und Sätze oder Satzteile in beiden Fassungen an den einander entsprechenden Stellen der Handlung, die fast völlige Übereinstimmung des Handlungsverlaufes und endlich identische psychologische Motivierungen des Verhaltens der handelnden Personen. Andererseits stehen Verschiedenheiten der beiden Fassungen der Annahme dieser gegenseitigen Abhängigkeit deshalb nicht entgegen, weil sie sich aus der Prosa der spanischen Erzählung einerseits und der Prosodie der deutschen Fassung andererseits ergeben oder aber der Ausdruck verschiedener epischer Tradition sind.

Ist also die Annahme erlaubt, daß der Schwank des Deutschen Spruchgedichtes eine Übertragung der Prosaerzählung don Manuels in deutschen Vers ist, so soll zum Abschluß noch eine Vermutung über die Person des Verfassers geäußert werden. Die Unterdrückung einer frivolen Reaktion der Gattin in der Erzählung don Manuels (die, als sie die unwahre Beschuldigung hört, ihr Mann begehe Ehebruch, droht, sie werde ihrerseits einen Geliebten nehmen) und die Weglassung einer vulgären Wendung in der deutschen Fassung (die Frau läßt den Mann, dem sie im Schlafe ein Barthaar rauben will, ein, seinen Kopf in ihren Schoß zu legen, damit sie ihn entlause), lassen auf einen Geistlichen oder Mönch als deutschen Verfasser schließen. Bezüglich der erwähnten vulgären Stelle ist indessen auch die Annahme späterer Interpolation zulässig, da alle sonstige Dichtung don Manuels von derartigen Unflätigkeiten vollkommen frei ist.

Da unser Schwank in keinem der mittellateinischen Texte der Markolferzählungen enthalten ist, mag die richtige Annahme die sein, daß ein Geistlicher, oder noch wahrscheinlicher ein Mönch, die spanische Erzählung in der Fassung don Manuels kennen lernte, sie aus dem Spanischen übersetzte und sodann dem Spruchgedichte, das ihm im Übrigen in mittellateinischer Prosafassung vorlag, interpolierte, vielleicht weil sie ihm zu dieser populären Dichtung zu passen schien und zugleich geeignet, deren frivolen und vulgären Ton etwas zu heben. Die oben geäußerte Vermutung des Fehlens (möglicherweise späterer) Interpolationen der spanischen Erzählung, läßt die Annahme zu, daß dem Verfasser unseres Schwankes noch don Manuels eigener Text vorlag, den er vielleicht im Kloster Peñafiel selbst kennen lernte.

LITERATUR

- Gustav Ehrismann – *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 2. Teil, 1. Abschnitt, S. 325 f.
 Walter Benary – *Salomon et Markolfus in der Sammlung mittellateinischer Texte*, herausgeg. von Alfons Hilka, Bd. 8.
 Felix Bobertag, Herausgeber – *Narrenbuch*, Deutsche Nationalliteratur, Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart.
 F. W. Hartmann – *Salomon und Markolf*, Halle: Niemeyer 1934.
 Menéndez y Pelayo – *Orígenes de la Novela*, 1910.
 Ramon Menéndez Pidal – *Antología de Prosistas Españoles*, segunda edición, Espasa Calpe Argentina, S. A.
 Juan Manuel – *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio, en Las Cien Obras Maestras*, Editorial Losada, S. A., Buenos Ares. (Introducción de Pedro Henríquez Ureña)

STEFAN ZWEIG AND VERHAEREN

In memoriam Stefan Zweig, 1881-1942

HARRY ZOHN

Brandeis University, Waltham, Mass.

Stefan Zweig wrote significant works in almost every literary form. His fiction and his biographical writings achieved such universal popularity that he became the most translated writer of our time. However, an insufficiently appreciated aspect of Zweig's creativeness may yet turn out to be his most characteristic and most lasting contribution to world literature: his translations, *Nachdichtungen*, critical essays, and introductions — in brief, Stefan Zweig's work as a *Mittler* in European literature. It is the idea of translation which constitutes the core of Zweig's varied efforts. He tried to "translate" everywhere, to understand, to mediate, to inspire, to arouse appreciations across literary, national, and personal boundaries.

Stefan Zweig's relationship to Emile Verhaeren contains the essence of Zweig's philosophy of translation and criticism and of his activities as a *Mittler*. Verhaeren was young Zweig's first great idol, one of the two major idols of his life, Romain Rolland being the other one. The admired Belgian, the man and the poet, inspired the fledgling Austrian writer who was as yet unsure of his own mission in life and literature to that unique kind of literary apprenticeship, involving several years of self-effacing service, which can hardly be overestimated in the shaping of Stefan Zweig, the versatile European man of letters. Zweig served and propagated the work of Verhaeren with a kind of perseverance, devotion, patience, and effectiveness which is rare in modern literary history.

When Zweig came under the influence of Verhaeren, he was still a student at the *Gymnasium* in Vienna and a dabbler in literature. "Ich habe lange von fern auf den Dichter geblickt, ehe ich's wagte, ihn in mir selbst zu bilden", wrote Zweig in his *Autobiographische Skizze*.¹ Verhaeren led Zweig to a glorious affirmation of the life's work which he now chose. Moreover, he purged Zweig's literary metabolism of a certain *Ästhetentum*, of the last vestiges of decadence adhering to him from the atmosphere of the Viennese *fin de siècle* which had shaped his early imitative literary efforts.

The reason for Zweig's vital interest in a rather obscure Belgian poet when his fellow students tended to apotheosize more prominent literary gods is probably of a psychological rather than a logical nature. Specht calls it "irgendein geheimnisvolles Getriebenwerden zu unbe-
wußter Gemeinsamkeit der Daseins- und Kunstbetrachtung."² Although Stefan Zweig wrote prose and poetry in his 'teens and published his

¹ *Das literarische Echo*, vol. 17, No. 4, Nov. 15, 1914, p. 199.

² Richard Specht: *Stefan Zweig*. Leipzig 1927, p. 19.

first collection of poetry, *Silberne Saiten*, at the age of nineteen, his literary talent did not bloom as precociously as did Hofmannsthal's. Zweig's initial lack of self-sufficiency may have made him respond all the more strongly to certain antithetical traits he found in Verhaeren: the hymnal spirit of Verhaeren's poetry, his prodigious strength and life-affirming spirit, his universal love, his enthusiasm and feeling of exaltation.

When Zweig was a student at the *Gymnasium*, Verhaeren was almost unknown outside the French-speaking countries. Zweig's French studies in school (he was later to write a doctoral dissertation on Hippolyte Taine) led him to try his hand, somewhat playfully, at translating Baudelaire, Verlaine, Samain, and others. At the age of seventeen Zweig came across a small volume of Verhaeren poems entitled *Les Flamandes* which made a profound impression upon him. He wrote to Verhaeren, asking him for permission to translate his poems, and although Zweig's decision to continue his studies in Berlin delayed such plans, Zweig's intense interest in Verhaeren never faltered. In the Summer of 1902 Zweig visited Belgium where, through the mediation of the poet Lemonnier and the sculptor van der Stappen, he met Verhaeren personally. In this veritable *Sternstunde* of his life Zweig resolved to serve Verhaeren's work. "Ich wußte schon, es war Geschenk und große Gabe, solchen Menschen dienen zu dürfen, und wußte auch schon aus dunklem Gefühl, daß Wille und Bestimmung mich seinem Werke zugedacht."³ There followed twelve years of closest friendship between the two men.

Zweig admired in Verhaeren not only the poet, but also the man. To him Verhaeren was "der erste große Dichter, den ich menschlich erlebte."⁴ It is not so much Verhaeren as a literary model which is important for Zweig — most of Zweig's own poetry was written before he was forty — but Verhaeren's *Weltanschauung*, his unique affirmation of life, which found such an enthusiastic disciple in Zweig. What fascinated Zweig particularly was the fact that Verhaeren's work reflected all facets and aspects of contemporary life. Verhaeren approved of modern civilization and, unlike other poets, did not withdraw into an ivory tower. What others regarded as a barren field for poetry — the machines, the big cities, contemporary industrial life, the masses of the people, the entire ferment of modern civilization — Verhaeren considered eminently fertile for poetic expression. Small wonder that Zweig saw in Verhaeren the Walt Whitman of Europe whose verses constituted a lyrical encyclopedia of our times. One of Verhaeren's mottos was *Toute la vie est dans l'essor*; enthusiasm as creative power — that was Verhaeren's invaluable message to Zweig.

When Zweig set out to translate Verhaeren's work, he realized that this would delay his own writing career by several years; it did not

³ „Erinnerungen an Emile Verhaeren“, in *Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*, Wien 1937, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

diminish his enthusiasm, however. Zweig spent five summers on Verhaeren's estate in the tiny Belgian border town Caillou-qui-bique. Among their mutual friends whom they often visited together were Léon Bazalgette, Romain Rolland, Jules Romains, Auguste Rodin, Rainer Maria Rilke, Max Reinhardt, Ellen Key, and many others.

In 1904 Zweig published a small selection from Verhaeren's poetry in German. He continued work, however, on a more comprehensive edition of Verhaeren which the Insel-Verlag at Leipzig published in 1910. This three-volume edition consisted of a Verhaeren monograph by Zweig, a volume of *Nachdichtungen* of fifty-one poems, and the three dramas *Das Kloster*, *Philipp II*, and *Helenas Heimkehr*. The reverence with which Zweig approached Verhaeren's works, coupled with his indefatigable labors and his considerable talents as a translator produced some of the finest translations in world literature. Rendering Verhaeren's bold rhythms and neologisms into German was no easy task. In his *Nachwort* to the poetry volume Zweig says: "Bei der Übertragung waltete als wesentliches Prinzip die Erhaltung des Rhythmus und die sinngemässe Identität der Vergleiche vor; die Verwendung unreiner Reime und zahlreicher Assonanzen geschah in der Absicht, die Freiheit Verhaerens gegenüber dem französischen Verse auch im Deutschen zu verdeutlichen".⁵ Zweig's *Nachdichtungen* thus differ considerably from Stefan George's versions of Verhaeren in which the German poet unmistakably impressed the stamp of his personality on the translations. Zweig's *Nachdichtungen* also present a chronological survey of Verhaeren's poetry, showing the various phases of the poet's development. The small volume *Hymnen an das Leben* which Zweig published in 1912 had a different purpose. Aiming at introducing Verhaeren to an even wider audience, it offered a selection from Verhaeren's work after 1900, his most mature poetry, which was intended to reflect only Verhaeren's new *Weltanschauung*, the optimism and progressiveness, the *bewusste Lebensfreudigkeit* to which the mature Verhaeren subscribed. Zweig's Verhaeren monograph already shows all the strengths and weaknesses of his future biographical-critical writings. This book and the subsequent Rolland biography aimed at presenting these admired and beloved men, who were as yet little known in Germany, to the German-speaking world. They are therefore panegyrics rather than critical studies, subjective, inspired, and inspiring manifestos of admiration, rather than objective, logical, biographical-critical or philological studies. In 1917 Zweig supplemented the Verhaeren biography by publishing his *Erinnerungen an Emile Verhaeren* which present a wealth of additional, more personal material. In 1912 and 1913 Zweig had published his translations of Verhaeren's essays on Rembrandt and Rubens.

Verhaeren's European significance, as Zweig saw it, was a great and ever-increasing one. In his book on Verhaeren, Zweig stated that

⁵ Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte*, Leipzig 1910, p. 142.

the Belgians regarded Verhaeren as their national poet, but that he was too close to them to be appreciated in his full stature which, according to Zweig, was nothing short of the finest expression of the cultural re-awakening of the Belgian nation. In France Verhaeren was at that time understood only by kindred spirits like Jules Romains and Léon Bazalgette, but generally regarded as a bold, revolutionary symbolist, a remodeler of traditional verse forms. Still, the French edition of Zweig's Verhaeren biography was more widely read than the German one. In Scandinavia Verhaeren was supported by Johannes Jensen, Ellen Key, and Georg Brandes. Zweig felt that Verhaeren was most appreciated in countries which were in the midst of social and ethical crises and where religious needs were strong — e.g. in Russia and in Germany. Verhaeren was very popular in Russia, in the translation of Valentin Bryusov. "Als der Dichter der sozialen Erneuerungen wird er auf den Universitäten gelesen, und in den Kreisen der Intellektuellen gilt er als der geistige Wegweiser unserer Zeit."⁶

"Verhaeren ist heute deutscher Kulturbesitz", wrote Zweig in 1913, "und vieles der neueren Lyrik, jene wohltuende Wendung zur Lebensbejahung, ohne sein Werk und Wirken nicht mehr zu denken."⁷ When Zweig discovered Verhaeren, the Belgian was in his forties and not a single line of his poetry had appeared in German. It would be an exaggeration to say, as did Paul Zech, that Verhaeren's international fame dated from the publication of Zweig's Verhaeren edition, but there can be no doubt of the importance of Zweig's pioneer work. However, Zweig was not the first critic to write about Verhaeren in German. Otto Hauser, Gustav Meyer, Franz Karl Ginzkey, Friedrich Oppeln-Bronikowski, Julius Bab, and others had written essays about Verhaeren prior to 1910. The major critical treatment of Verhaeren in German prior to Zweig's was Johannes Schlaf's short Verhaeren biography which appeared in the well-known series *Die Dichtung* in 1905.⁸ Schlaf hailed the entry of the Belgian-Flemish race into modern European literature with the galaxy Lemonnier-Maeterlinck-Verhaeren. To Schlaf Verhaeren represented the European of the future. Zweig did not lack distinguished supporters in his sponsorship of Verhaeren in Germany. Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, and Johannes Schlaf — all first-rate translators themselves — were interested in Verhaeren, and Rilke and George even published Verhaeren translations of their own. Dehmel repeatedly encouraged Zweig in his efforts in behalf of Verhaeren. Rilke, too, was an admirer of Verhaeren whom he had met in Paris, and often mentioned him in his letters. It must not be assumed from this, however, that the reception of Emile Verhaeren in Germany was anything like a uniformly favorable and spontaneous

⁶ Zweig, *Emile Verhaeren*, 2nd ed., Leipzig 1913, p. 210.

⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸ Zweig's biography of Paul Verlaine which appeared in the same series in 1905 bears the dedication "Émile Verhaeren — in Liebe und Bewunderung".

one. Zweig repeatedly had occasion to complain of the indifference of critics and public alike. On August 9, 1909, Stefan Zweig wrote to Julius Bab: "Sie wissen nicht, wie sehr ich mutlos war, daß in Deutschland gerade die Besten der Kritik schwiegen, schwiegen, schwiegen! Kerr, Sie, Polgar, Wiegler . . . nannten nie seinen Namen . . ." Julius Bab soon became an enthusiastic proponent of Verhaeren's work, however, and Zweig's letters to him interestingly reveal German reaction to Verhaeren. In 1912 Bab published an important essay on Verhaeren in the *Neue Rundschau* in which he differentiated between the *Begeisterten* and the *Ordentlichen*, the adherents and the detractors of Verhaeren.⁹

An important touchstone for gauging the reaction of the German critics and public to Verhaeren were the premières of his dramas, in Zweig's translations. Originally Zweig had serious doubts about having Verhaeren's dramas performed on the German stage. He regarded Verhaeren as a *Nurlyriker* whose dramas were of secondary importance in his work, and was reluctant to present Verhaeren's most vulnerable side first. The premiere of *Das Kloster* in Berlin in September 1910 elicited a generally favorable reaction, although a noted critic like Arthur Eloesser took it as an occasion to reject Verhaeren both as a lyric poet and as a dramatist. Alluding to Zweig and his circle, Eloesser wrote: "Es sind wohl nicht die sichersten Schätzer, die dauernd im Enthusiasmus leben."¹⁰ The first German performance of *Helens Heimkehr* in Stuttgart, December 1910, was less successful; Max Nordau was among Verhaeren's attackers. Verhaeren's third drama, *Philipp II*, was premiered successfully in Munich in 1912. For several years Stefan Zweig had tried to arrange a lecture tour through Germany for Verhaeren; this finally materialized in 1912. By that time Verhaeren was sufficiently known in Germany to make the tour more than a *succès d'estime*. That year seems to have been the high-water mark of Verhaeren's popularity in Germany.

While Zweig was on a visit to Verhaeren's Belgian home, World War I broke out. Zweig had to return to Austria precipitatedly and was never to see Verhaeren again. Separation from friends and kindred spirits like Romain Rolland and Emile Verhaeren, added to the shattering of their pacifist, pan-European aspirations, was an almost unbearable strain on Zweig. The unexpected, but perhaps all-too-human, happened. Even Verhaeren, the proclaimer of the gospel of humanity, goodness, and mercy, became a prey of the hysteria of hatred and intoned hymns of hate against Germany. The publication of Verhaeren's *La Belgique Sanglante* in 1915 greatly hurt Zweig. "Endlich vernahm ich . . . die Stimme Verhaerens durch den Qualm und kaum erkannte ich sie mehr, so fremd, so gellend schien sie mir im Hass, die ich immer nur in Güte und reiner Leidenschaft gekannt."¹¹ Stefan Zweig, who held a

⁹ *Neue Rundschau*, vol. 23, II, No. 7, July 1912, pp. 1020-28.

¹⁰ *Das literarische Echo*, vol. 13, No. 3, Nov. 1, 1910, pp. 208-9.

¹¹ "Erinnerungen an Emile Verhaeren", *op. cit.*, p. 60.

post in the Austrian War Archives during the early part of the war, working on his pacifist drama *Jeremias*, sought to restore the community of European intellectuals and published two highly significant essays, *An die Freunde im Fremdland* in the *Berliner Tageblatt* and *Der Turm zu Babel* in the Swiss monthly *Carmel*. We know that these words of hope reached Rolland who sent Zweig a reassuring reply. Verhaeren, too, was able to contact Zweig through an intermediary and assure him of his unbroken friendship before he was fatally injured by a locomotive late in 1916. The year after Verhaeren's death Zweig wrote: "Wir Freunde Verhaerens sind heute irgendwie durch alle Länder des zerrissenen Europa eine Gemeinschaft der Liebe, eine Gemeinde inmitten der Nationen geblieben."¹²

Zweig's dream of European unity and cultural community was shattered by the chaos of the first World War. In the postwar years, German interest in Verhaeren faded noticeably, partly because of his attitude toward Germany during the war. In 1924 Zweig had to remark: "In Frankreich kümmert sich niemand mehr um Verhaeren, und vielleicht wird er noch einmal von Deutschland in seiner Weltstellung gezeigt werden, ganz wie damals."¹³ Personalities like Verhaeren and Rolland became ever more estranged from the *Zeitgeist* of the 1920's and 1930's; more than a purely outward manifestation of this is the fact that in the minds of many, Verhaeren became confused with Verlaine, and Rolland with Rostand or Romain. These post-war decades also witnessed a progressive disillusionment of the *grand Européen* Stefan Zweig. "In manchen Stunden des Enthusiasmus gaben wir uns der Täuschung hin, wir hätten der Welt das Richtige, das Rettende gezeigt."¹⁴ In Zweig's autobiography — really the biography of an era — we find also this final, resigned statement: "Ich weiß nicht, ob der Name Emile Verhaerens noch heute etwas bedeutet."¹⁵

To Zweig Verhaeren always meant much. The influence of the Belgian upon the nature and form of Zweig's literary output is unmistakable. Above all, Zweig owes to Verhaeren a great heightening of his *Lebensgefühl*, a great increase of cosmic consciousness. Verhaeren's motto *Toute la vie est dans l'essor* has already been mentioned. Two other doctrines of his which profoundly influenced Zweig were *Admirer c'est grandir* and *Admirez-vous les uns les autres*. Verhaeren imbued Zweig with admiration and understanding for the great personalities of the past and present and taught him to resuscitate them rather than kill them by pedantic scholarship or "de-bunking". Zweig's vivid, evocative, inspiring, occasionally overly ornate and deliberate style also betrays Verhaeren's influence. As Erwin Rieger put it: "Alles Explosive und Eruptive, aber auch alles Überhitzte in Zweig's künstlerischem Wirken

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Letter to Julius Bab, dated May 17, 1924.

¹⁴ *Die Welt von gestern*, Stockholm 1944 f., p. 238.

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

hat hier seine Wurzel."¹⁶ Stefan Zweig has sometimes been accused of uncritical, almost unselective admiration for persons and things, of a kind of *Allerweltsloberei*. As early as 1914 Zweig defended himself against such accusations: "Ich fürchte als Adept Verhaerens die Überschätzung der Werte nicht, weil ich weiß, daß die Zeit selbst Ordnung schafft, und sehe die wesentliche Pflicht öffentlicher Betätigung darin, Freude und Leidenschaft zu verbreiten."¹⁷ His relationship to Verhaeren, his unusual literary apprenticeship were a never-ending source of inspiration and satisfaction to Zweig. "Wenn ich heute einen jungen Schriftsteller beraten sollte, der noch seines Weges ungewiß ist", wrote Zweig in his autobiography, "würde ich ihn zu bestimmen versuchen, zuerst einem größeren Werke als Darsteller oder Übertragender zu dienen. In allem aufopfernden Dienen ist für einen Beginnenden mehr Sicherheit als im eigenen Schaffen."¹⁸

Nowhere is Stefan Zweig's work more inspired and more felicitous than in his efforts devoted to Verhaeren, nowhere are Stefan Zweig's far-ranging activities as a *Vermittler* seen to better advantage. In the final analysis, then, the relationship between Stefan Zweig and Emile Verhaeren constitutes a memorable and inspiring chapter in the education of a great man of letters.

¹⁶ Rieger, "Stefan Zweig". In *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, ed. by E. Castle, vol. 4, Wien 1937, p. 1885.

¹⁷ "Autobiographische Skizze", *op. cit.*, p. 201.

¹⁸ *Die Welt von gestern*, p. 150.



BRÜGGE

(Aus einem Zyklus)

Nun kommt der Abendfriede in die stille Stadt,
Der Sonne rotes Blut verströmt in den Kanälen,
Und eine Sehnsucht, die nicht Ziel und Worte hat,
Beginnt nun von den grauen Türmen zu erzählen.

Die alten Glocken singen dumpf und wunderbar
Von Tagen, da ihr Jubelruf das Land umspannte.
Da Glanz und Leben in den lichten Straßen war
Und fackelfroh das Herz des Hafens brannte;

Von reichen Tagen, wundersam und längst verglüht
Und die wie süßer Kindheitstraum so fern geworden.
Das letzte Ave schweigt . . . Und langsam stirbt ihr Lied
Und zittert aus in leise schluchzenden Akkorden.

Die letzten Töne trägt noch sanft der Abendwind,
Und traurig irrt der Nachhall in die toten Gassen,
Die alle schweigsam und so schmerzverschüchtert sind,
Ein blindes Kind, das jäh die Führerhand verlassen. —

Durchs stille Wasser streicht ein wildes Schwanenpaar,
Und leise raunt die Flut, die schwingensacht erschauert,
Von einer schönen Frau, die Königin einst war
Und nun im dunkeln Nonnenkleide einsam trauert . . .

—Stephan Zweig

HERMANN HESSE ALS ERZIEHER

G. C. CAST

Lawrence College

Selbst eine beschränkte Bekanntschaft mit Hesses literarischem Werk genügt, uns zu überzeugen, daß die Erziehungsfrage in vielen seiner Werke eine bedeutende Rolle spielt. Es dürfte sich daher lohnen, ein wenig näher hinzuschauen, um zu erfahren, welchen Standpunkt er jeweils einnimmt und welche Ziele er verfolgt.

Hesse ist Individualist. Im „Geleitwort“ zu *Krieg und Frieden* (1946) betont er diese Tatsache sehr stark: „Ich bin Individualist, und halte die christliche Ehrfurcht vor jeder Menschenseele für das Beste und Heiligste am Christentum. Es mag sein, daß ich damit einer schon halb abgestorbenen Welt angehöre, daß ein Kollektivmensch ohne Einzelseele im Entstehen begriffen, da und dort schon vorhanden ist, der mit der ganzen religiösen wie individualistischen Tradition der Menschheit aufräumt. Dies zu wünschen oder zu fürchten ist nicht meine Sache. Ich mußte den Göttern dienen, die ich als lebendig und hilfreich erfahren habe, und habe es auch da versucht, wo ich Feindseligkeit und Gelächter zur Antwort bekommen mußte. Es war kein hübscher, kein bequemer Weg, den ich zwischen den Forderungen der Welt und denen der eigenen Seele gehen mußte, ich möchte ihn nicht nochmals gehen müssen, und er endet mit Trauer und mancher großen Enttäuschung. Aber ich bin damit einverstanden, daß ich seit dem ersten Erwecktwerden nicht, wie die Mehrzahl meiner Kollegen und Kritiker, alle paar Jahre einmal umzulernen und von einer Fahne zur andern hinüber zu wechseln fähig war.“

Dieser Individualismus, der sein Denken über die Erziehungsfrage stark und dauernd beeinflußt hat, zeigt sich schon in seinem eigenen Bildungsgang und macht es ihm schwer, sich ein- oder unterzuordnen. Die Hauptcharaktere der Werke seiner ersten Periode (*Camenzind*, *Demian*, *Steppenwolf*, u. a.) sind, wie er selbst, Individualisten, die sich mit der Innenwelt, dem Ich, beschäftigen. Die Welt des Alltags, das Schuftens ums Brot treten bei ihnen in den Hintergrund. Sich-selbst-finden scheint ihnen, wie dem Dichter, der Zweck des Lebens zu sein. „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muß eine Welt zerstören,“ lesen wir in *Demian*.

Schon in dem Erziehungsroman *Peter Camenzind* (1904) bekundet sich diese individualistische Neigung. In Camenzinds Erziehung spielen Schule und Lehrer sowie Eltern und Elternhaus eine untergeordnete Rolle. Das Leben selbst ist seine Schule. Eigentlicher Erzieher wird ihm sein intimer und beständiger Umgang mit der Natur, den Bergen, Seen, Wäldern und Wolken, für die er fortwährend schwärmt. Fast ebenso stark und beständig wirkt der Einfluß einzelner Persönlichkeiten und gewisser Erlebnisse, z. B. der Tod der Mutter, seine Freundschaft mit Richard und dessen plötzlicher Tod. Geselliger Umgang mit Ge-

lehrten und Künstlern befriedigt ihn nicht und Betätigung im öffentlichen Leben liegt ihm fern; aber im Verkehr mit Einzelnen, besonders den nicht verzogenen Naturmenschen, reift sein Charakter. In selbstloser Hingabe und treuem Dienst einiger Armen und Kranken findet er endlich Ruhe und Befriedigung, eine gewisse Lebensreife, die wohl als Endziel seiner Selbsterziehung zu betrachten ist.

In *Unterm Rad* (1906) schildert Hesse das tragische Schicksal eines Hochbegabten, der einem verkehrten Schulwesen, dem Ehrgeiz seines Vaters und einiger Lehrer zum Opfer fiel. Hesse, eine zartbesaitete Dichternatur, hat selbst unter einem solchen Schulwesen gelitten und hat nur wenig Erquickung aus seiner Schulung geschöpft. Kein Wunder daher, daß er dieses Schulwesen sehr unsanft angreift und dessen Mängel mit ironischem Spott an den Pranger stellt. Gleich am Anfang der Erzählung betont er die von Hans Giebenrath „erlittenen Wohltaten“. Vom Religionsunterricht sagt er mit bitterer Ironie: „Wo aus dem Katechismus und dem anregenden Auswendiglernen und Aufsagen der Fragen und Antworten ein erfrischender Hauch religiösen Lebens in die jugendlichen Seelen drang.“

In diesem System ist es die Pflicht der Lehrer, die wilde Natur der Schüler zu zähmen, denn „der Mensch, wie ihn die Natur erschafft, ist etwas Unberechenbares, Undurchsichtiges, Feindliches. . . . Er ist ein Urwald ohne Weg und Ordnung. Und wie ein Urwald gelichtet und gereinigt und gewaltsam eingeschränkt werden muß, so muß die Schule den natürlichen Menschen zerbrechen, besiegen und gewaltsam einschränken. Ihre Aufgabe ist es, ihn nach obrigkeitlicherseits gebilligten Grundsätzen zu einem nützlichen Gliede der Gesellschaft zu machen, und die Eigenschaften in ihm zu wecken, deren völlige Ausbildung alsdann die sorgfältige Zucht der Kaserne krönend beendigt.“ . . . „Wie verschieden sind die Menschen, wie verschieden die Umgebungen und Verhältnisse, in denen sie aufwachsen! Das gleicht die Regierung bei ihren Schützlingen gerecht und gründlich aus, durch eine Art von geistiger Uniform oder Livree.“

Hesse rügt aber nicht nur dieses Nivellieren und Untergraben der Persönlichkeit, sondern auch das unvernünftige Außerachtlassen der Gesundheit, der Körperpflege und Erholung in den Schulen. Der Gelehrtenstolz und der persönliche Ehrgeiz der Lehrer facht in den begabten Schülern einen ähnlichen Ehrgeiz und Strebergeist an und treibt sie zur Überanstrengung. Hans Giebenraths Lehrer spornen ihn an, während der Sommerferien Privatstunden bei ihnen zu nehmen. Dadurch wird seine schon stark angegriffene Gesundheit noch weiter untergraben, so daß er im Laufe des ersten Schuljahres im Seminar zusammenbricht und schließlich aus Verzweiflung über sein verpfushtes Leben in den kühlen Fluten des Flusses, wo er früher so gern fischte, seinem Elend ein Ende macht.

Routine, leere Übung, alles Formelhafte und Geisttötende im Schulwesen sind Hesse besonders zuwider. Die in den Schulen fast allgemeine Tendenz zum Nivellieren, sowie die Verkennung und Unterdrückung der Begabten rügt er häufig, denn er hat selbst darunter gelitten und ist deshalb, wie Heilner, sein Ebenbild in *Unterm Rad*, als Vierzehnjähriger aus der Klosterschule entlaufen. „Zwischen Genie und Lehrerschaft,“ sagt er in biblischer Sprache, „ist eben eine Kluft befestigt, und was von solchen Leuten sich auf den Schulen zeigt, ist den Professoren von vornherein ein Greuel . . . Ein Schulmeister hat lieber zehn notorische Esel als ein Genie in seiner Klasse“ . . . „Und so wiederholt sich von Schule zu Schule das Schauspiel des Kampfes zwischen Gesetz und Geist, und immer wieder sehen wir Staat und Schule atemlos bemüht, die alljährlich auftauchenden paar tieferen und wertvolleren Geister totzuschlagen und an der Wurzel zu knicken. Und immer wieder sind es vor allem die von den Schulmeistern Gehaßten, Oftbestraften, Entlaufenen, Davongejagten, die nachher den Schatz unseres Volkes bereichern.“

Diese scharfe, etwas übertriebene, aber berechtigte Kritik ist natürlich einseitig und negativ. Sie richtet sich gegen das dem Dichter aus persönlicher Erfahrung bekannte und verleidete Schul- und Erziehungswesen als Ganzes, gegen Lehrer, Lehrmethoden, Ziele, und schließt auch scharfe Angriffe gegen die Obrigkeit und die bürgerliche Welt überhaupt ein. Der reifere Dichter fällt, wie wir sehen werden, ein viel gerechteres Urteil über Schulmeister und Erzieher.

Hesses Denken über das vielseitige Erziehungsproblem beruht, nach seinen eigenen Worten, auf seiner „tiefen Ehrfurcht vor jeder Menschenseele“. Die naturgemäße und möglichst vollkommene Entfaltung der individuellen Naturanlagen ist ihm das Hauptziel der Erziehung. In *Krieg und Frieden* läßt er Zarathustra mit großem Nachdruck sagen: „Ihr sollet lernen, ihr selbst zu sein, so wie ich Zarathustra zu sein gelernt habe. Ihr sollet verlernen, andere zu sein, gar nicht zu sein, fremde Stimmen nachzuahmen und fremde Gesichter für die euern zu halten.“

In dem Roman *Narziss und Goldmund* (1930) wird dies wiederholt und sehr stark betont. In diesem Roman stellt Hesse in großen Umrissen und mit erschöpfender Tiefe den Gegensatz zwischen Instinkt und Intellekt, zwischen Natur und Geist, dar und zeigt, wie sie sich unterscheiden, aber doch stets aufeinander angewiesen sind und einander ergänzen. Narziss ist der hellsehende Geistesmensch, der Denker und bewußte Erzieher. Goldmund, der Gefühls- oder Naturmensch, der Träumer und Künstler, ist sein Gegenstück. „Unser Ziel,“ sagt Narziss zu Goldmund, „ist nicht, ineinander über zu gehen, sondern einander zu erkennen und einer im andern das sehen und ehren zu lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Ergänzung.“ . . . „Ich nehme dich ernst, wenn du Goldmund bist. Ich wünsche nichts anderes, als daß du ganz und gar Goldmund würdest“ . . . „An Goldmunds Bestimmung zum

Denker und Asketen glaubte Narziss nicht. Deutlicher als ein anderer verstand er in Menschen zu lesen. . . . Er sah Goldmunds Natur, die er trotz des Gegensatzes innigst verstand, denn sie war die andere, verlorene Hälfte seiner eigenen. Er sah diese Natur von einer harten Schale umpanzert, von Einbildungen, Erziehungsfehlern, Vaterworten, und ahnte längst das ganze, nicht komplizierte Geheimnis dieses jungen Lebens. Seine Aufgabe (als Erzieher) war ihm klar: dies Geheimnis seinem Träger zu enthüllen, ihn von der Schale zu befreien, ihm seine eigentliche Natur zurückzugeben.“

Bei einer andern Gelegenheit wird dieses Ziel der Entfaltung der angeborenen Anlagen noch stärker betont und als allgemeines Ziel der Erziehung dargestellt. „Der Denker,“ sagt Narziss, „versucht das Wesen der Welt durch die Logik zu erkennen und darzustellen. Er weiß, daß unser Verstand und sein Werkzeug, die Logik, unvollkommene Instrumente sind . . . ebenso wie ein kluger Künstler recht wohl weiß, daß sein Pinsel oder Meißel niemals vollkommen das strahlende Wesen eines Engels oder Heiligen wird ausdrücken können. Dennoch versuchen es beide, der Denker wie der Künstler, auf ihre Weise. Sie können und dürfen nicht anders. Denn indem ein Mensch mit den ihm von der Natur gegebenen Gaben sich zu verwirklichen sucht, tut er das Höchste und einzig Sinnvolle, was er kann.“ Das hier gesteckte individualistische Ziel der Erziehung könnte wohl als ein egoistisches bezeichnet werden, ist es aber für Hesse keineswegs, denn an anderer Stelle läßt er Narziss zu Goldmund sagen: „Das Ziel ist dies: mich immer dahin zu stellen, wo ich am besten dienen kann, wo meine Art, meine Eigenschaften und Gaben den besten Boden, das größte Wirkungsfeld finden. Es gibt kein anderes Ziel . . . Ich will innerhalb des mir Möglichen dem Geist dienen, so wie ich ihn verstehe, nichts anderes.“

In diesen Worten, scheint mir, hat der Dichter Richtschnur und Zweck seines eigenen Schaffens ausgesprochen. Und hiermit sind wir auch zu einem weiteren Gesichtspunkt der Erziehungsfrage gelangt. Die volle und naturgemäße Entwicklung der eigenen Natur und Persönlichkeit ist wohl Zweck aber nicht Alleinzweck der Erziehung. Der echte Erzieher fragt sich nicht nur, was soll ich mit und aus den mir anvertrauten Seelen machen, sondern auch, wozu soll die Erziehung, die Entfaltung der Persönlichkeit dienen? Hesses Antwort auf diese Frage drängt sich uns bei der Lektüre seiner späteren Werke (*Narziss und Goldmund*, *Morgenlandfahrt*, *Glasperlenspiel*) immer wieder auf. Sie lautet, ganz kurz gefaßt: dem Leben und dem Geist dienen. Schon bei Peter Camenzind wird das anfänglich ganz egoistische Streben nach Entfaltung seiner eigenen Persönlichkeit im Verkehr mit Hilfebedürftigen umgebogen in altruistisches Handeln.

In der *Morgenlandfahrt* (1932) handelt es sich, nach meinem Empfinden, um die poetische Erfassung und Darstellung eines tiefempfundenen persönlichen Erlebnisses des Dichters selbst sowie seines Zeitalters (erste

Hälfte des 20. Jhdts.) überhaupt, nämlich um den ätzenden Skeptizismus dieser Zeit, den Verlust des kindlichen Gemüts, des Glaubens, der Andacht und Ehrfurcht, und das Bestreben, diese Güter durch die Vernunft, den trockenen, zersetzenden Verstand zu ersetzen. Der Glaube an Ideale, an ideales, selbstloses Streben nach dem Licht ist verschwunden, und düstere Verzweiflung hat sich des Dichters sowie seiner Generation bemächtigt. Der heitere, andächtig gläubige und selbstlos dienende Leo ist nicht nur einer der Morgenlandfahrer und der Obere ihres Bundes, sondern er ist auch das Symbol des Bundesgeistes selbst. Der unerläßliche vitale Bundesgeist ist oder scheint zeitweilig verloren gegangen, verdrängt worden durch den Herrschergeist, den Willen zur Macht. Alles gerät in Zweifel, Unmut und Hoffnungslosigkeit. „Je mehr diese Gefühle in mir stark wurden,“ schreibt der Dichter, „desto deutlicher auch fühlte ich, daß es nicht bloß das Wiederfinden Leos war, woran ich den Glauben verlor, sondern es schien alles jetzt unzuverlässig und zweifelhaft zu werden, es drohte alles, seinen Wert zu verlieren: unsere Kameradschaft, unser Glaube, unser Schwur, unsere Morgenlandfahrt, unser ganzes Leben.“ Der Verlust der Bundesgesinnung, des heiteren, gläubigen Strebens nach dem Licht, der selbstlosen kindlichen Hingabe an den Dienst am Leben hat tragische Folgen. Ohne dieses „Werden wie die Kinder“ gibt es keinen Eingang ins Reich Gottes, in das gesuchte Morgenland.

Jedoch der Dichter ringt sich nach und nach wieder aus der tiefen Schlucht bei Morbio inferiori empor. Er findet Leo und mit ihm den Geist der Andacht und Ehrfurcht, des Glaubens und liebenden Dienens. Als H, der Dichter, sich vor den versammelten Bundesführern verantworten soll, schildert Leo, der Oberste, seinen Zustand in folgenden Worten: „Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernstlichen Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen. Verzweiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten. Angeklagter H. ist nicht mehr Kind und ist noch nicht ganz erwacht. Er ist noch mitten in der Verzweiflung. Er wird sie durchschreiten . . . Wir heißen ihn aufs neue im Bund willkommen, dessen Sinn zu verstehen er sich jetzt nicht mehr anmaßt.“

Die am Schluß der Erzählung in einer Vision des Dichters erscheinende Doppelfigur, die einerseits den Dichter selbst darstellt, der in seinem Erkennungsbestreben zur Verzweiflung gekommen war, und andererseits Leo, den kindlich gläubigen, dem Leben dienenden Idealisten, schmilzt schließlich in eine zusammen, welche Leos Züge trägt. In den Worten Johannis des Täufers: „Er mußte wachsen, ich mußte abnehmen“ drückt der Dichter den Sinn des Erlebnisses höchst prägnant aus. In diesem Mahnruf an unsere Zeit scheint mir der tiefere Sinn dieser wunderschönen Erzählung zu liegen.

Der wiedergefundene Glaube des Dichters und dessen in die Zukunft schauende Zuversicht sind die Triebfedern zu seinem Meisterwerk, dem *Glasperlenspiel* (1943), einem Erziehungsroman ersten Ranges. Das Motiv des Dienens, welches schon bei Narziss stark zutage trat und in Leo, dem Diener, sich zum Hauptmotiv gestaltete, wird im *Glasperlenspiel* noch vielfacher und stärker betont, indem es im eigentlichsten Sinn zur Triebfeder der Hauptperson, Josef Knecht, wird, der schließlich dem Drang zum selbstlosen Dienst anderer zum Opfer fällt.

Ehe wir diesen Gesichtspunkt, Ziel der Erziehung, weiter verfolgen, müssen wir zuerst einen kurzen Blick auf den Roman selbst werfen. Die Handlung des Romans, Hesse nennt das Werk eine Lebensbeschreibung, findet einige Jahrhunderte nach dem kriegerischen, (d. h. unserm) Zeitalter, etwa im 22. oder 23. Jahrhundert statt. Aus dieser Perspektive betrachtet Hesse unsere Zeit und die darauf folgenden Jahrhunderte. In der Einleitung skizziert er, angeblich in Anlehnung an einen von ihm erdichteten Historiker namens Plinius Ziegenhalss, den in unserem Zeitalter stattfindenden Verfall und schließlich Zusammenbruch der abendländischen Kultur, sowie die durch Nietzsche, Spengler u. a. verbreitete Untergangsstimmung, woran auch die Geisteselite dieser Zeit mitschuldig war. In der faulen Atmosphäre dieser Verfallszeit und den zerrissenen, chaotischen Zuständen der Zeit der Weltkriege und den darauf folgenden Dezenien entstand allmählich wieder ein Verlangen nach reiner Luft, nach einer geordneten Welt. Eine neue Geisteselite erstand, die dem Wirrwarr des Lebens sowie den weltlichen Genüssen in asketischem Bestreben nach einer echten Geistigkeit willensstark den Rücken kehrte. Wir lesen da: „Die Welt hatte sich verändert. Man könnte das Geistesleben der Feuilleton-Epoche mit einer entarteten Pflanze vergleichen, die sich in hypertrophischen Wucherungen vergeudet, und die nachfolgenden Korrekturen mit einem Zurückschneiden der Pflanze bis auf die Wurzeln. Die jungen Menschen, welche jetzt sich geistigen Studien widmen wollten, verstanden darunter nicht mehr ein Herumnaschen an den Hochschulen, wo ihnen von berühmten und redseligen Professoren ohne Autorität die Reste der einstigen höheren Bildung dargereicht wurden; sie mußten jetzt ebenso streng und noch strenger und methodischer lernen, als es einst die Ingenieure an den Polytechniken gemußt hatten. Sie hatten einen steilen Weg zu gehen . . . und mußten auf alle die Güter vollkommen verzichten lernen, welche vorher einer Reihe von Gelehrten generationen als erstrebenswert gegolten hatten: auf raschen und leichten Gelderwerb, auf Ruhm und Ehrungen in der Öffentlichkeit, auf Lob der Zeitungen, auf Ehen mit den Töchtern der Bankiers und Fabrikanten, auf Verwöhnung und Luxus im materiellen Leben. . . . Es wurde bald die Erfahrung gemacht, daß wenige Generationen einer laxen und gewissenlosen Geisteszucht genügt hatten, auch das praktische Leben ganz empfindlich zu schädigen, daß Können und Verantwortlichkeit in allen höheren Berufen, auch den technischen, immer seltener wurden,

und so wurde die Pflege des Geistes in Staat und Volk, namentlich das ganze Schulwesen, von den Geistigen mehr und mehr monopolisiert . . . Es dauerte immerhin lange genug, bis die Erkenntnis sich Bahn brach, daß auch die Außenseite der Zivilisation, auch die Technik, die Industrie, der Handel und so weiter der gemeinsamen Grundlage einer geistigen Moral und Redlichkeit bedürfen.“

In dieser Schilderung der Zustände und Umwälzungen in der Epoche der Weltkriege und den folgenden Jahrzehnten haben wir nicht nur eine scharfe Kritik der Geisteselite am Ausgang des neunzehnten und Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sondern auch eine vom Dichter mit Zuversicht erhoffte Regeneration des geistigen Lebens als feste Unterlage für den Wiederaufstieg und Fortbestand der Kultur. Mit und zum Teil aus der neuen Geisteselite ist auch das Glasperlenspiel entsprungen. Dieses hier ausführlich zu beschreiben würde uns zu weit führen. Am besten ließe es sich wohl als ein Symbol betrachten, ein Symbol für das Bestreben der Geistigen, den letzten Sinn der Geisteswissenschaften und deren inneren Zusammenhang und Einheit zu entdecken und in prägnanter Formelsprache auszudrücken. Hesse charakterisiert es in folgenden Worten: „Seit der Großtat des Baslers¹ nun hat das Spiel sich rasch vollends zu dem entwickelt, was es noch heute ist, zum Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur *Unio Mystica* aller getrennten Glieder der *Universitas Litterarum*. Es hat in unserem Leben teils die Rolle der Kunst, teils die der spekulativen Philosophie übernommen. . . . Erst wesentlich später kam allmählich aus dem geistigen Inventar des Erziehungswesens, und namentlich aus den Gewohnheiten und Bräuchen der Morgenlandfahrer, auch der Begriff der Kontemplation in das Spiel. . . . Es war die Wendung gegen das Religiöse, . . . es entstand die Forderung nach einer tieferen und seelischeren Hingabe.“

Gleichzeitig mit der Entwicklung des Glasperlenspiels erstarkte und gedieh die Geisteselite zu einem geistigen Orden, einer Hierarchie mit Erziehungsbehörde, einer Anzahl von Eliteschulen, Lehrern und Erziehern, mit einem Oberhaupt, dem Magister Ludi. Diese führten ein gemeinsames, in einzelnen Dörfern und Anstalten von der Alltagswelt abgeschlossenes, monchisches Dasein, ohne Familie, ohne Brotsorgen, ganz der geistigen Tätigkeit hingegeben.

Hesse gibt diesem erzieherischen Experiment den Namen Kastalien und gebraucht auch häufig die Bezeichnung pädagogische Provinz. Ein Vergleich Kastaliens mit Goethes pädagogischer Provinz läßt sofort einen scharfen Unterschied zwischen den beiden erkennen. In Kastalien fällt das Hauptgewicht auf die Ausbildung und Erhaltung einer Geisteselite, welche sich, von der wirklichen Welt ganz abgekehrt, der geistigen Tätigkeit, vor allem dem Auffinden der Zusammenhänge der verschiede-

¹ Ein Schweizer Musikgelehrter und fanatischer Liebhaber der Mathematik, der für das Glasperlenspiel die Grundsätze einer Zeichen- und Formelsprache erfunden hat.

nen Wissenschaften, der Musik und der Kunst widmet. Um den praktischen Wert dieser Tätigkeit und dieses Erziehungssystems für die Lebensfragen und Probleme des Volkes kümmert sich die Elite nur in sofern in den Eliteschulen, wo die Höchstbegabten aus den weltlichen Schulen ausgebildet werden, auch Lehrer, allerdings nur ein Minimum, für die weltlichen Schulen herangebildet werden. In Goethes pädagogischer Provinz dagegen wird der praktische Gesichtspunkt stark betont, obwohl in *Wilhelm Meister* der Nachdruck auf die harmonische und volle Entfaltung der Persönlichkeit gelegt wurde. Die Entwicklung der Persönlichkeit wird in der pädagogischen Provinz zwar auch nicht außeracht gelassen, aber der Nachdruck fällt doch auf die Erziehung der Zöglinge zu kompetenten, dem Alltagsleben gewachsenen Menschen, die sich in den praktischen Berufen betätigen können und sollen. Die Zöglinge leben auch hier im gewissen Sinne abgesondert von der Alltagswelt, führen aber keineswegs ein asketisches und mönchisches Dasein. Ihr Augenmerk ist doch immer auf ihre Rückkehr in die Welt gerichtet, wo sie sich im praktischen Leben betätigen und bewähren müssen. In Kastalien dagegen werden die Zöglinge der Welt ganz entzogen. Nur wenige von ihnen kehren als Lehrer dahin zurück, und man ist wohl berechtigt zu fragen, ob sie dort ihrem Amt und dem Leben wirklich genügen können.

Grundprinzipien und Methoden der Erziehung, die Goethe betont und ausführlich bespricht und darstellt, werden in der Schilderung Kastaliens weder betont noch erwähnt. Nur eine Ausnahme wäre da zu erwähnen, nämlich der große und beständige Nachdruck auf die Meditation sowohl als Erziehungsmittel wie als seelisches Beruhigungsmittel im Kampf des Lebens.

Statt der Methoden wird der persönliche Einfluß des Erziehers auf die Zöglinge außerordentlich und immer wieder als vorzüglichstes Erziehungsmittel betont. So schreibt Plinius Designori, der Gegner und Freund Knechts, später von diesem: „Denn Meister Josef ist ja ein großer (Erziehungs)Künstler gewesen; einerseits konnte er dem Drang zum Erziehen, zum Beeinflussen, Heilen, Helfen, Entfalten so wenig widerstehen, daß ihm die Mittel nahezu gleichgültig wurden, andererseits war es ihm ja unmöglich, auch das Kleinste ohne volle Hingabe zu tun.“ In diesem einzigen Satz ist die Erziehungsweise Knechts sehr trefflich und fast erschöpfend geschildert. Der Musikmeister, dem Knecht seine Erweckung und Berufung verdankt und unter dessen wohltuendem und bildendem Einfluß Knecht bis zu dessen Tod gestanden hat, sagt zu dem ihn besuchenden Zögling, Knecht, „Die Wahrheit wird gelebt, nicht doziert“, ein Wort, das würdig ist, jedem Erzieher als Motto zu dienen. Noch viele ähnliche Bemerkungen ließen sich hier anführen.

Hesses Darstellung des kastalischen Erziehungswesens befaßt sich hauptsächlich mit allgemeinen Gesichtspunkten, Zielen und Zwecken, nicht mit Einzelheiten. Kastalien ist ein pädagogisches Experiment, ein

Versuch, die materialistisch gesinnte und egoistischen Zwecken dienende Gelehrtenkaste der Verfallszeit durch eine neue Geisteselite zu ersetzen, die sich in reinem Bestreben dem Ausbau der Wissenschaften und der Pflege des Geisteslebens widmen würde; es ist also ein Versuch, das Leben von innen heraus durch Erziehung zu reinigen und zu sanieren anstatt durch äußere Reformen. Wichtig ist es aber, gleich hier zu bemerken, daß Hesse diesen Versuch schon von vorneherein als mangelhaft und unzulänglich betrachtet und dem inneren Zwiespalt zwischen Wollen und Können, zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Hauptaufmerksamkeit widmet. Der Hauptfehler des kastalischen Erziehungswesens ist dessen allzuradikale Absonderung von dem Weltgetriebe mit seinen Fragen und Problemen, die der Lösung bedürfen. Wie einst die Mönche, Heiligen und Einsiedler sich aus dem sündhaften Leben ihrer Zeit zurückgezogen haben, um sich desto besser auf ein künftiges Leben vorbereiten zu können, so ziehen sich die Mitglieder dieser neuen Geisteselite aus dem Wirrwarr des Alltagslebens, aus den chaotischen Zuständen ihrer Zeit in die geschützte Gelehrtenprovinz zurück und kümmern sich weder um die politischen noch um die sozialen und wirtschaftlichen Probleme der wirklichen Welt.

Diese Unzulänglichkeit empfindet Knecht schon als Schüler, bald nach seinem Eintritt in Eschholz, besonders aber in Waldzell; und im Laufe der Jahre wird ihm dieser Mangel immer klarer und gefahrdrohender sowohl für die Existenz des Ordens wie für die Zukunft der Kultur und der Menschheit überhaupt. Dargestellt wird dieser Mangel und der sich daraus für Knecht ergebende Konflikt in drei Stufen: erstens in den Schülerdebatten zwischen Knecht und Designori in Waldzell, zweitens in Knechts Verkehr mit Pater Jakobus, und schließlich in Knechts Schreiben an die Erziehungsbehörde und seinem Austritt aus dem Amt um ins Leben zurückzukehren.

In den Waldzeller Schülerdebatten zwischen Designori und Knecht wird die erste Stufe der Problematik, die Gegenüberstellung der beiden Welten, der kastalischen und der realen, ausführlich dargestellt.

Designori, der Vertreter der realen Welt, ist nicht Kastalier, sondern besucht die Eliteschule nur als Hospitant. In den Ferien kehrt er zurück ins Elternhaus, in die wirkliche Welt, die er gut kennt und in die er später bleibend zurückkehren wird. Knecht dagegen ist elternlos, weiß wenig von der realen Welt und ihren Problemen und gedenkt nicht in diese Welt zurückzukehren. Unter den ironischen Angriffen Designoris auf die kastalische Welt fühlt sich der ganz unerfahrene Knecht sehr beunruhigt und wendet sich in einem Brief an seinen Gönner und Freund, den Musikmeister, dem er ja seine Erweckung und Berufung nach Kastalien verdankt. In diesem Brief schreibt er unter anderem: „Es tritt mir in Plinius Denkart etwas entgegen, dem ich nicht einfach mit einem Nein antworten kann, er appelliert an eine Stimme in mir, die zuweilen sehr dazu neigt, ihm Recht zu geben. Vermutlich ist es die

Stimme der Natur, und sie steht zu meiner Erziehung und der geläufigen Anschauungsweise in grellem Widerspruch. Wenn Plinio unsere Lehrer und Meister als Priesterkaste bezeichnet und uns Schüler als gegängelte und kastrierte Herde, so sind das natürlich derbe und übertreibende Worte, aber irgend etwas Wahres enthalten sie vielleicht doch, sonst könnten sie mich ja auch nicht so beunruhigen. Plinio kann so erstaunliche und entmutigende Sachen sagen. Etwa: das Glasperlenspiel sei ein Rückfall in die feuilletonistische Epoche, ein bloßes verantwortungsloses Spiel mit den Buchstaben, in welche wir die Sprachen der verschiedenen Künste und Wissenschaften aufgelöst hätten, es bestehe aus lauter Assoziationen und spiele mit lauter Analogien. Oder: Beweisend für den Unwert unsrer ganzen geistigen Bildung und Haltung sei unsre resignierte Unfruchtbarkeit. Wir analysieren zum Beispiel, sagt er, die Gesetze und Techniken aller Stilarten und Zeiten der Musik und bringen selber keine neue Musik hervor. Wir lesen und erläutern, sagt er, den Pindar oder den Goethe und schämen uns, selber Verse zu machen. Das sind Vorwürfe, über die ich nicht lachen kann. Und sie sind noch nicht die schlimmsten, nicht die, die mich am meisten verwunden. Schlimm ist es, wenn er etwa sagt, wir Kastalier führen das Leben von künstlich gezüchteten Singvögeln, ohne unser Brot selber zu verdienen, ohne die Not und den Kampf des Lebens zu kennen, ohne von dem Teil der Menschheit etwas zu wissen und wissen zu wollen, dessen Arbeit und Armut die Grundlage für unsere Luxusexistenz sei.“

In den oft recht heftigen Schülerdebatten zwischen Designori und Knecht werden die beiden Welten einander gegenübergestellt und allseitig beleuchtet. Die Gegner sind natürlich gezwungen, sich mit beiden Welten vertraut zu machen. Die Verantwortlichkeit, als Vertreter und Verteidiger seiner Welt aufzutreten, erweist sich bei jedem als vortreffliches Erziehungsmittel. Beide Vertreter erweitern ihren geistigen Horizont. Jeder bleibt zwar seiner Welt treu, lernt aber den Standpunkt und die Existenzberechtigung der andern kennen und anerkennen. Es wird eine Synthese angestrebt, besonders im Denken Knechts. Er sagt: „Ihr (der geistigen, kastalischen Welt) zu dienen, ohne doch jener andern Welt unrecht zu tun oder sie gar zu verachten . . . müßte das Richtige sein. Denn die kleine kastalische Welt diene ja der großen andern Welt, sie gab ihr Lehrer, Bücher, Methoden, sie sorgte für die Reinhaltung der geistigen Funktionen und Moral . . . Warum nur lebten die beiden Welten* anscheinend nicht harmonisch und brüderlich neben und ineinander, warum konnte man nicht beide in sich hegen und vereinen?“ In diesen Gedanken des Schülers zeigt sich schon deutlich sein Zweifel an der Zulänglichkeit der kastalischen Welt und sein Verlangen nach einer Synthese der beiden Welten.

In der zweiten Phase der sich entwickelnden Problematik fällt das Hauptgewicht auf die völlige Unkenntnis der Kastalier von der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit. Pater Jakobus, der dem

großen Historiker Jakob Burckhardt nachgebildet ist, läßt sich von Knecht in die Geschichte und Struktur Kastaliens einführen, wird aber dabei oft zum Fragesteller und belehrenden Kritiker. „Sein Mißtrauen gegen die gesamte kastalische Mentalität blieb immer wach; da er eine eigentlich religiöse Haltung an ihr vermißte, zweifelte er an ihrer Fähigkeit und Würdigkeit zum Erziehen eines wirklich ernst zu nehmenden Menschentyps, obwohl ihm in Knechts Person ein so edles Ergebnis dieser Erziehung gegenüberstand.“ Aus folgendem Gespräch zwischen dem Pater und Knecht erhellt sowohl des Paters tiefes Wissen um den Menschen als auch seine scharfsichtige Kritik des kastalischen Erziehungswesens.

„Pater: Ihr seid große Gelehrte und Ästhetiker, ihr Kastalier, ihr messet das Gewicht der Vokale in einem alten Gedicht und setzt seine Formel zu der einer Planetenbahn in Beziehung. Das ist entzückend, aber es ist ein Spiel. Ein Spiel ist ja auch euer höchstes Geheimnis und Symbol, das Glasperlenspiel. Ich will auch anerkennen, daß ihr den Versuch machet, dies hübsche Spiel zu so etwas wie einem Sakrament zu erheben, . . . Aber Sakramente entstehen nicht aus solchen Bemühungen, das Spiel bleibt Spiel.“

„Josef: Sie meinen, Pater, es fehle uns das Fundament der Theologie?“

„Pater: Ach, von Theologie wollen wir gar nicht reden, davon seid ihr noch allzuweit entfernt. Es wäre euch schon mit einigen einfacheren Fundamenten gedient, mit einer Anthropologie zum Beispiel, einer wirklichen Lehre und einem wirklichen Wissen vom Menschen. Ihr kennt ihn nicht, den Menschen, nicht seine Bestialität und nicht seine Gottesbildschaft. Ihr kennt bloß den Kastalier, eine Kaste, einen aparten Züchtigungsversuch.“

Aber es fehlte den Kastaliern nicht nur an historischer Kenntnis und Einsicht, sondern sie haben auch von den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Problemen ihrer eigenen Zeit keine Ahnung.

„Die Mehrzahl der Bewohner Kastaliens lebte in einer politischen Unschuld und Ahnungslosigkeit, wie sie dem Gelehrtenstand auch in früheren Epochen nicht selten eigen war; aktive politische Rechte und Pflichten besaß man nicht, Zeitungen bekam man kaum zu Gesicht; und wenn dies die Haltung und Gewohnheit der Durchschnittskastalier war, so war die Scheu vor dem Aktuellen, der Politik, der Zeitung noch größer bei den Glasperlenspielern, die sich gern für die eigentliche Elite und Crème der Provinz hielten und sehr darauf hielten, die dünne sublimierte Atmosphäre ihres gelehrt-artistischen Daseins durch nichts trüben zu lassen.“

In dieser Unkenntnis des Menschen und seiner historischen Entwicklung sieht Knecht (Hesse) die Hauptschwäche des kastalischen Erziehungswesens. Welt- und Menschenkenntnis im tiefsten und weitesten Sinn sind also unerläßliches Erfordernis für einen echten Erzieher.

In dem Schreiben an die Erziehungsbehörde, in welchem er seinen Entschluß, das Amt niederzulegen, vorlegt, knüpft Knecht an dieses Abseitsstehen der Kastalier, diese Unkenntnis sowohl der Geschichte des Menschen als auch das absichtliche Sichenthaltan von den drängenden Zeit- und Lebensproblemen der Gegenwart an. In einschlägigen Worten schildert er nicht nur die Mängel Kastaliens sondern auch die Zustände des geistigen Lebens unserer eigenen Zeit. Er schreibt da unter anderem: „Es mag dem heutigen Kastalier an Gehorsam gegen die Ordensgesetze, an Fleiß, an kultivierter Geistigkeit nicht fehlen; aber fehlt es ihm nicht oft recht sehr an Einsicht in seine Einordnung in das Volksgefüge, in die Welt, in die Weltgeschichte? Hat er ein Bewußtsein vom Fundament seiner Existenz, weiß er sich als Blatt, als Blüte, Zweig oder Wurzel einem lebenden Organismus angehören, ahnt er etwas von den Opfern, die das Volk ihm bringt? . . . Zweck seines Lebens scheint dem Durchschnittskastalier die Pflege der Wissenschaften um ihrer selbst willen oder auch nur das genußvolle Spaziergehen im Garten einer Bildung, die sich gern als eine universale gebärdet, ohne es doch so ganz zu sein. Kurz, diese Kastalische Bildung . . . ist in den meisten ihrer Besitzer und Vertreter nicht Organ und Instrument, nicht aktiv und auf Ziele gerichtet, nicht einem Größeren und Tieferen dienstbar, sondern neigt ein wenig zum Selbstgenuß. . . . Ich weiß, daß es eine große Anzahl integrierter und höchst wertvoller Kastalier gibt, welche wirklich nichts als dienen wollen, es sind die bei uns erzogenen Lehrer, namentlich jene, welche draußen im Lande, fern von dem angenehmen Klima und den geistigen Verwöhnungen unserer Provinz, an den weltlichen Schulen einen entsagungsreichen, aber unschätzbar wichtigen Dienst tun. Diese braven Lehrer dort draußen sind . . . eigentlich die einzigen von uns, welche den Zweck Kastaliens wirklich erfüllen und durch deren Arbeit wir dem Lande und Volk das viele Gute heimzahlen, das es an uns tut. Daß unsere oberste und heiligste Aufgabe darin besteht, dem Lande und der Welt ihr geistiges Fundament zu erhalten, das sich auch als ein moralisches Element von höchster Wirksamkeit bewährt hat, nämlich den Sinn für die Wahrheit, auf dem unter anderem auch das Recht beruht, — dies weiß zwar jeder von uns Ordensbrüdern sehr wohl, aber bei einiger Selbstprüfung müßten die meisten von uns sich gestehen, daß ihnen das Wohl der Welt, die Erhaltung der geistigen Redlichkeit und Reinlichkeit auch außerhalb unsrer so schön sauber gehaltenen Provinz durchaus nicht das Wichtigste, ja überhaupt nicht wichtig ist. . . . Wir vergessen vor allem, daß wir selber ein Stück Geschichte sind, etwas Gewordenes, und etwas, das zum Absterben verurteilt ist, wenn es die Fähigkeit zu weiterem Werden und Sichwandeln verliert. Wir sind selbst Geschichte und sind an der Weltgeschichte und unsrer Stellung in ihr mitverantwortlich. Am Bewußtsein dieser Verantwortung fehlt es bei uns sehr.“

Mit diesen ernsten, auch an unsere Zeit gerichteten Worten der Mahnung und Warnung schließt Knecht die Begründung seines Gesuchs

um Entlassung von seinem Amt sowie um die Erlaubnis, seine Tätigkeit als Erzieher in einer gewöhnlichen Schule fortsetzen zu dürfen, wo er seinem Erziehungsideal als Dienst am Leben nachzustreben gedachte. Trotz der abschlägigen Antwort auf sein Gesuch legt Knecht sein Amt nieder und schreitet selbständig zur Tat. Wie schon öfter in seinem stets vorwärts und aufwärts strebenden Lebensgang betritt er nun wieder eine neue Stufe und schreitet mit Entschlossenheit und Zuversicht hinaus ins aktive Leben, um dort sein Erziehungswerk unter ganz anderen Verhältnissen und mit neuen Zielen aber mit altem Ernst und voller Hingabe fortzuführen.

Leider ist es ihm nicht vergönnt, mehr als den ersten Schritt zur Verwirklichung seines Unternehmens zu tun. Gleich beim Beginn seiner Tätigkeit als Erzieher Titos (Sohn seines Freundes, Designori) rafft ihn ein jäher Tod in dem eisigen Wasser eines Gebirgsees hinweg. Aber bei der Begegnung mit Tito in Belpunt am Abend zuvor und in der kurzen Unterhaltung mit ihm an jenem Abend ihres ersten Zusammenseins als Lehrer und Zögling hat sich Knecht, trotz seiner körperlichen Schwäche, wieder als echter Erzieher erwiesen und hat den verwöhnten, anfänglich von ihm zurückscheuenden Knaben nicht nur für sich und seine Ziele gewonnen, sondern hat einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, daß wir annehmen dürfen, sein Einfluß werde fortleben.

Man könnte nun mit Recht fragen, warum Hesse diesen geborenen und durchs Leben gereiften Erzieher, der wohl des Dichters eigene gereifte Ansichten und Gedanken über die Erziehung vertritt, gleich am Beginn seiner neuen, so viel versprechenden Tätigkeit das Opfer seines erzieherischen Eifers werden läßt. Der scheinbar allzufrühe und unerwartete Tod Knechts ist auch als Hauptschwäche der Dichtung hingestellt worden. Ich selbst kann diese Ansicht nicht teilen. Der plötzliche Tod Knechts ist zwar ganz unerwartet aber keineswegs unmotiviert. Knechts Enthusiasmus als Erzieher veranlaßt ihn, seine in dem ruhigen Leben Kastaliens nur wenig beanspruchten physischen Kräfte in der dünnen Gebirgsluft und dem eisigen Wasser überanzustrengen. Sein Tod ist also direkte Folge seines allzugroßen Eifers und seiner rückhaltslosen Selbsthingabe als Erzieher. Einen äußerst wichtigen Beitrag zu Hesses Gedanken über die Erziehungsfrage finden wir schließlich noch in einem Brief des Dichters an seine in Deutschland wohnende Schwester Adele. In diesem, 1946 geschriebenen und in *Krieg und Frieden* veröffentlichten Brief versucht er, die durch den Krieg zwischen ihnen erstandene Kluft zu überbrücken. Zu diesem Zweck greift er auf ihre im Elternhaus zusammen genossene Kindheit und Jugend zurück, eine Welt, in deren gesunder und wohltuender Luft sie sich wieder nähern und verstehen können. In dieser von ihm sehr liebevoll und in warmen Farben geschilderten Welt findet und anerkennt er jetzt ein Erziehungsmittel, das er in seinen andern Werken nicht betont hat und dessen vollen Wert er erst in den Jahren der Reife erkannt zu haben scheint. Erst in und

nach den bitteren Erfahrungen der Kriegsjahre fühlt und würdigt der Dichter in vollem Maße die tiefe und dauernde Wirkung der wohlthuend erzieherischen Eindrücke des Elternhauses auf die empfindsame Kindesseele. In dankbarem Blick auf diese Welt seiner Kindheit schreibt er nun: „Was das aber für eine Welt war, in der wir aufwuchsen und die uns geformt hat, das wußte ich damals, als ich die Erzählung (*Schön ist die Jugend*) schrieb, noch nicht so ganz. Es war eine Welt mit ausgesprochen deutscher und protestantischer Prägung, aber mit Ausblicken über die ganze Erde hin, und es war eine ganze, eine in sich einige, heile, gesunde Welt, eine Welt ohne Löcher und gespenstische Schleier, eine humane und christliche Welt, . . . Diese Welt war reich und mannigfaltig, aber sie war geordnet, sie war genau zentriert, und sie gehörte uns, wie Luft und Sonnenschein, Regen und Wind gehörten. . . . Daß wir dahin zurück können, daß wir in uns innen das Bild einer ganzen, heilen, gesunden, geordneten Welt tragen und mit diesem Bilde sprechen können, das ist unser großer Schatz und unser Rest von Glück, nicht daß wir Arme und Beine, Dach und Essen noch haben. . . . Von dort herüber, vom Großvater und Eltern, strahlt alles, was unsere Jugend schön und noch unser spätes Leben fruchtbar, warm und liebevoll gemacht hat. Die göltige Weisheit des Großvaters, die unerschöpfliche Phantasie und Liebeskraft unserer Mutter und die verfeinerte Leidenschaftlichkeit und das empfindliche Gewissen unsres Vaters, sie haben uns erzogen, und wenn wir uns auch niemals gleichen Ranges mit ihnen erschienen, ihresgleichen und an ihrem Vorbild gebildet sind wir doch und haben von dorthin in die düster und unvertraut werdende Welt noch etwas von ihrer Strahlung getragen.“

In diesem Tribut des Dichters an Großeltern, Eltern und Elternhaus und die damalige schöne, geordnete und gesunde Welt betont er ein wirkungsvolles Erziehungsmittel, das heute leider vielfach vernachlässigt wird. Auch unser äußerlich hoch entwickeltes und stolzes Erziehungswesen mit seinen prachtvollen Bauten und Anstalten, seinen eifrig bemühten Behörden, Pädagogen, Lehrern und Erziehern wird wohl nie imstande sein, den heutzutage sehr geschwächten Einfluß des Elternhauses zu ersetzen. Die Familie, das Heim, als Gesundbrunnen der Menschheit zu wahren und zu stärken, sollte wohl das ernste Bestreben nicht nur eines jeden wahren Erziehers sein, sondern auch eines jeden denkenden Menschen, dem die Zukunft der Menschheit am Herzen liegt.



CRITICAL RECEPTION OF GERHART HAUPTMANN'S "THE SUNKEN BELL" ON THE AMERICAN STAGE

JOHN J. WEISERT
University of Louisville

Hauptmann's greatest success on the American stage was won by the version of *Die versunkene Glocke* prepared for E. H. Sothorn by Charles Henry Meltzer and acted during the seasons of 1899-1900 and 1906-7.

The reason for the original choice of this "German fairy-tale drama," in a season when *Whirl-i-gig* and *Sherlock Holmes* led all the rest in number of performances,¹ is given by Mr. Daniel Frohman, Sothorn's manager at the time, as the desire of the actor to change from the romantic, cape-and-sword characters which had become identified with his name to Shakespearean roles, especially that of Hamlet.² For this transitional vehicle, the play by Hauptmann was chosen, and advance publicity included the hint that it was a preparation for the Sothorn version of *Hamlet*. But, in addition to this calculating reason for his choice, Sothorn must have been genuinely impressed by the work, for he not only directed it himself, he also gave the more telling demonstration of his belief in its importance by putting a share of his own funds into the production.³

To be sure, the play in its original language had been presented with acclaim to American audiences in 1897 and again in 1898 by Agnes Sorma at the Irving Place Theatre and on tour.⁴ It had elicited not only praise from American critics,⁵ but also suggestions that Julia Marlowe should essay the role of Rautendelein, or Richard Mansfield that of Master Heinrich.⁶

The portion of a letter from Hauptmann to Meltzer, included in the preface to the printed edition of the translation, indicates that the work of adaption had been completed and sent to Hauptmann some time previous to March 13, 1899. It seems likely, therefore, that Meltzer began his work in 1898. Probably at about the same time Mr. Aimé Lachaume of the Paris conservatory was commissioned to write the incidental music. A notice in the *New York Times* of July 9, 1899, mentions the receipt of the book.

¹ Burns Mantle and Garrison P. Sherwood, *The Best Plays of 1899-1909*. New York: Dodd, Mead and Co., 1944, pp. 346 ff.

² Daniel Frohman, *Daniel Frohman Presents*. New York: Claude Kendall and Willoughby Sharp, 1935, p. 119 f.

³ Lewis C. Strang, *Players and Plays of the Last Quarter Century*. Boston: L. C. Page and Co., 1902, II, 215.

⁴ Montrose J. Moses, *The Life of Heinrich Conried*. New York: Thomas Y. Crowell Company, (1916), pp. 100 and 103.

⁵ Cf. (J. G. Huneker), "The Art of Sorma", *The Musical Courier*, May 5, 1897; and C. H. Meltzer, "Hauptmann's *Sunken Bell*", *The Criterion* (XVII, April 2, 1898), 17-18.

⁶ Grace Isabel Colbron, "The *Sunken Bell*", *The Criterion* (XVII April 9, 1898), 23.

Beginning in 1897, the literary journals which had generally ignored Hauptmann's presence in the United States a few years before, started to print appreciative articles on his work and place in German literature. A prose translation of *The Sunken Bell* appeared in *Poet-Lore* in 1898, and fed the flame of discussion engendered by this particular play. Finally, American scholars began to dissect the piece for "sources" and "influences."⁷

Heralded, accompanied, and followed by these manifestations of interest, *The Sunken Bell* was revealed to the public at the Hollis Street Theatre in Boston on Thursday, December 21, 1899.⁸ It is possible from scattered statements of the reviewers and from the illustrations in the printed play to form an idea of the production. The stage settings provided by the firm of E. G. Unitt of New York City were extremely attractive and unanimously praised by all who saw them. Coming near the crest of the wave of realism in theatrical production, the performance was full of realistic details. For example, Mr. Sothern's clothes were really wet when he came on the stage in the first act. A puff of steam preceded the partial emergence of the Nickelmänn from his well, and electrical effects were employed to enhance the realism of the fire when Rautendelein conjured it in the second act. The use of calciums to obtain vari-colored glows of dawn and dusk was described as masterful. Old Wittikin was played by a man, Mr. C. P. Flockton. Mr. Rowland Buckstone, who portrayed the Nickelmänn, wore a green rubber mask which covered his head and tended to muffle his already none too powerful voice. The players presented the play for its surface meaning only, and did not attempt to suggest anything more esoteric. This was a justifiable approach, for Hauptmann himself rather laughed at the persons who wanted to read a deep meaning into his drama,⁹ but most of the critics, conscious of current movements, insisted on the allegorical nature of the play and sometimes blamed the actors for their superficiality. The

⁷ These articles are listed in W. A. Reichart, "Fifty Years of Hauptmann Study in America (1894-1944)", *Monatshefte* (XXXVII, 1945), 8-9. Outstandingly useful for its analysis of sources is John A. Walz, "The Folk-Lore Elements in Hauptmann's *Die versunkene Glocke*", *Modern Language Notes* (XVI, 1901), 89-105, 130-142.

⁸ *The Sunken Bell* was played on the road with *The Song of the Sword*, by Leo Ditrichstein, and *The King's Musketeer*, by Henry Hamilton. Not counting the New York engagement at the end of the tour, *The Sunken Bell* was played twenty-four times; *The Song of the Sword*, forty-eight times; and *The King's Musketeer*, twenty-six times. The cast, which remained the same throughout the tour, was as follows: Heinrich, E. H. Sothern; Magda, Rebecca Warren; Their Children, Clara Cubitt and Edith Taliaferro; a Neighbor, Adele Block; the Vicar, A. R. Lawrence; the Schoolmaster, Roydon Erlynne; the Barber, Owen Fawcett; Old Wittikin, C. P. Flockton; the Nickelmänn, Rowland Buckstone; and the Wood Sprite, Norman Parr.

⁹ Charles Henry Meltzer, "Hauptmann Returns to America", *New York Herald Tribune*, March 6, 1932; and Daniel Frohman, *op. cit.*, p. 121. Both men relate that Hauptmann stated to them that he had never known, or had forgotten what *The Sunken Bell* "meant". In the case of Frohman, this was only three years after the play was written.

incidental music furnished by Mr. Lachaume suggested Wagner to several of the hearers, and excerpts from Wagnerian operas were played during the entr'actes.

It can be imagined that the company awaited the verdict of the critics with more than the usual trepidation.

The verdict was favorable. Mr. Henry Austin Clapp, dean of the local reviewers at the time, writing in the *Boston Daily Advertiser*, confessed that he thought the troupe played with "great and . . . unexpected excellence of judgment, taste and skill." He praised the incidental music and the mounting of the piece, and deemed it "improbable that the play will ever again be better represented or more sympathetically heard in Boston." His chief unfavorable criticism was of the nature of the play itself, which he believed to be too vague and intellectual ever to attract a popular audience. But even this, under the circumstances, was not an unmitigated fault, for "the mental level of dramatic work is generally so low that a change of this sort has an ineffably tonic and soul-stirring value." In spite of their being unaccustomed to poetic dialogue, the principals and other in the cast acquitted themselves on most occasions commendably.

"W. F. A.," writing in the *Boston Evening Transcript*, was equally enthusiastic about the actors and the settings, and in approaching the "meaning" of the play, he came somewhat nearer the truth than Mr. Clapp, who considered it first and foremost "a large, many-faceted, complicated allegory" of something not too clear. "W. F. A." wrote: "I doubt if [The Sunken Bell] has any meaning beyond that which lies on the surface. I take it to be simply a serious, tragic drama, going on in the realm of the supernatural which we associate merely with fairy-tales." The *Transcript's* critic also stressed the "fearful and wonderful length of the play and insisted that it must be shortened in order to be viable on the American stage. He mentions a mischance that occurred during the performance, namely the accidental lowering of the curtain five minutes before the end of the play.

The review in the *Boston Journal* emphasized this defect of length — it was the only one found — and urged Mr. Sothorn to use his blue pencil rigorously.¹⁰ To this critic, the presentation was "one of the most beautiful ever placed on the American stage . . . a production that has suggestiveness, atmosphere, sentiment and good taste, as well as great pictorial charm."

The dramatic department of the *Boston Traveler*, apparently basing itself on the foreword to the translation, had warned its readers in a notice published on the morning of the premiere that Hauptmann had "unquestionably" studied Grimm's *Teutonic Mythology* closely and

¹⁰ Although he confessed that he had not compared the printed and the acting versions, the critic believed that the Sothorn production gave "practically all" of the Meltzer text.

urged those prospective auditors of the play who wished to follow the meaning exactly to do likewise. The next day, Mr. George T. Richardson, the critic for the paper, condemned the play as an acting vehicle "as weird, abstruse . . . strange, unwholesome and inconsistent." Mr. Richardson remarked several times that the work as a thing to read might be very effective, but his judgment of it on the stage had to be unfavorable. The cast and settings received his unstinted praise. He pointed out the danger that the supernatural becomes merely ridiculous when it is attempted on the stage, but acknowledged that the authority of the cast was sufficient in this instance to obviate that result.

Boston critics had been unanimous in this praise of cast, staging and incidental music, and the problem of length could be solved with experience, so the company probably went to Chicago with some confidence in the outcome of their experiment.

They opened at the Powers' Theatre in that city on December 25, 1899, and presented *The Sunken Bell* on Monday, January 8, 1900, for the first time. Miss Amy Leslie, writing in the *Daily News* the next day, described the audience as "distinctly of Chicago and still plausible, for it was made up largely of Germans and Wagnerian students and the learned in decadent literature and the new deep fantastic mental cults." In her evident amazement at the audience and its enthusiasm, she revealed her doubts as to the value of the play.

She labels Hauptmann a Symbolist and can see no future for *The Sunken Bell*, despite its beauty and the responsiveness of the first-nighters. In describing E. H. Sothern, Miss Leslie declares that he "promises . . . a Hamlet full of melody and spirited metaphysical significance" and that no role could be more suitable as a preliminary study for the pensive Dane than Master Heinrich.

Miss Harned is applauded, too, although it is "scarcely fair" to her to compare her with Sorma. The other members of the cast are also praised.

The man from the *Chicago Tribune* was less flowery and indirect in the expression of his opinions and more outspoken in his belief that the play could not be popular. He was enthusiastic about the new Sothern, and equally so about Miss Harned, but he was convinced that as a fairy-tale or a mixture of philosophy and mysticism the play had not the power to hold an audience throughout an evening.

It was at the beginning of the Chicago run that a significant change was made in the concluding scene. According to Meltzer, the company had used the ending, traditional on the German stage, in which Rautendelein descends into the well as the curtain falls. This final curtain lacked effectiveness in the opinion of those connected with the performance. Meltzer wrote to Hauptmann, asking if the poet would permit Rautendelein to raise her arms to the sun, "as to a promise, at Heinrich's

passage." The author cabled his reply: "Don't let her go down in the well."¹¹ The suggested ending was the one subsequently used.

After eight performances of *The Sunken Bell*, the company closed in Chicago on January 13, and opened in St. Louis on the fifteenth. *The Sunken Bell* was presented at the Olympic Theatre there for the first time on January 22, 1900.

In the St. Louis reviews appeared the first unfavorable notices of Miss Harned's interpretation of her role. In both the St. Louis *Post-Dispatch* and the *Globe-Democrat* for January 23, the reviewers criticize Miss Harned for being more mortal than elfin in her characterization of Rautendelein. The critic for the *Post-Dispatch* found that she made "the impression of a good substantial *frau*, who by mistake is transported to the gnomes' land, and is doing her best to be one of them." His confrere of the *Globe-Democrat* thought that she made "a pretty stage picture" and was admirable "in the more human moments," but, he concluded, "she does not seem to feel the poetry of the part."

A dissenting voice in favor of Miss Harned was raised by the man writing for the St. Louis *Republic*, but primarily for her "clinging gowns" rather than for any more histrionic reason.

All three men praise Mr. Sothern and his portrayal of Heinrich, and, of course, the mounting of the piece won only the highest commendation. A fourth paper, the St. Louis *Chronicle*, gave the play merely a brief notice and commented chiefly on the scenic effects.

The *Republic's* reviewer found the play excessively complex, declaring "there are not half a dozen speeches which approach simplicity" and citing lines from one of the speeches of Heinrich to Magda in the second act to illustrate his contention. He considered the author of the play to belong among those unfortunates described by Nordau.

After three more presentations of *The Sunken Bell*, the engagement in St. Louis was terminated by a like number of performances of *The King's Musketeer*. The company then turned eastward,¹² but did not present Hauptmann's drama until Monday, February 12, 1900, at the Broad Street Theatre in Philadelphia.

Most of the column and one half devoted to the play the following morning by the Philadelphia *Record* discussed it as a work of literature rather than an acted drama, and the critic went to great lengths to cite possible sources for some of the figures. Of more interest are his several references to passages omitted by the company, statements that indicated the producer and director had not been negligent to heed the advice of the Boston critics. We read that "Mr. Sothern's stage version omits many significant links in the chain of symbolism" and further that "Sothern has

¹¹ Charles Henry Meltzer, "Hauptmann Returns to America", New York *Herald Tribune*, March 6, 1932.

¹² They were at the Detroit Opera House, Jan. 29-31; and at the Star Theatre, Buffalo, Feb. 1-3. They opened in Philadelphia on Feb. 5. For these and many of the dates given below, I am indebted to Mr. C. H. Weisert.

excised most of these passages [that might offend orthodox Christians] in his stage version." The episode of Old Wittikin's feeding the little wood-people is also mentioned as having been omitted.

The *Philadelphia Press*, while pointing out the weaknesses of the play, the chief of which was its static rather than dramatic nature, yet urged its readers "to whom the nobler work of the stage is of moment" not to miss the few opportunities still available to see it.¹³

The *Press*, the *Record*, and the *Public Ledger* of Philadelphia praised Mr. Sothern and Miss Harned, but the *Inquirer* of that city viewed the performances of both with mixed approbation and disapproval. Their lack of training in the delivery of poetry was the main cause of criticism. The critic for the *Inquirer* insisted that the play must be revised and indicated the first two acts as most in need of reworking.

Audience reaction in Philadelphia seems to have been the most lukewarm encountered on the tour up to that point, for the applause given Mr. Sothern was described in the *Inquirer* as "purely perfunctory" and without half a heart up to the end of the fourth act, and the critic of the *Press* notes that the final curtain fell "without applause."

The engagement at Philadelphia closed on February 16, the matinee and evening performances of *The King's Musketeer*, which were scheduled for Saturday, February 17, being cancelled because of the illness of Mr. Sothern.¹⁴ The company was to have opened in Washington, D. C., on February 19, playing there through the twenty-fourth, but the Washington visit had to be cancelled because of the continued illness of the star.¹⁵

Their next appearance was in Baltimore, where they opened at the Academy of Music on February 26. *The Sunken Bell* was presented at one performance only on March 1. Probably for this reason, the notices in the papers of the following day were short and very general. The *Baltimore Sun* and the *American* were enthusiastic about the acting and staging of the piece, and found it intelligible on the whole. The reviewer of the *Baltimore World* found the theme of the play "weird, bordering too much on 'Rider Haggardism' ever to be a pronounced success." He reported that the house was "not large," and that the play was received "rather indifferently."

Terminating their Baltimore engagement on March 3, the company presented three-day engagements at Rochester, New York, and Toronto, Ontario, followed by a week at Cleveland, but did not stage *The Sunken Bell* again until their engagement at Pittsburgh, where they opened on March 19 at the Alvin Theatre. Here Hauptmann's play was given three times.

The review in the *Pittsburgh Post* of March 22, 1900, described the piece as "an abbreviated version" of Meltzer's translation.

¹³ *The Sunken Bell* was presented five times in all in Philadelphia on this occasion.

¹⁴ *Philadelphia Inquirer*, Feb. 17, 1900.

¹⁵ *Washington Evening Star*, Feb. 24, 1900.

The reviewer found it "weird and abstruse" but believed it likely that many people would say that Sothorn did the best acting of his career in it.

At the close of this engagement, the company faced the crucial test of New York City. Leaving Pittsburgh on Saturday, March 24, they were ready to open at the Knickerbocker Theatre the next Monday.

The review in the New York *Times* of March 27, unsigned but probably by Mr. Edward A. Dithmar, could only have pleased the two principals and the persons responsible for the settings. Having asserted that the elocution of some actors trained only in prose comedy and the drama of contemporary life is "cruelly inadequate" for romantic drama in verse, the critic declares that "nothing remains but praise for the performance of *The Sunken Bell*." He considered the acting of Miss Harned to be generally comparably with that of Frau Sorma. He reports that the curtain was raised many times in answer to the approval of the intelligent portion of the audience. Mr. Norman Parr, as the Wood Sprite, received unwonted censure among the lesser players, but the reviewer softened his disapproval by declaring that no one in the American theatre could have done the role satisfactorily.

The *Sun* was enthusiastic about Miss Harned and Mr. Sothorn, praised the latter not only for his acting but also for his directing of the play, and could find no fault with the stage effects. The *Sun's* critic (perhaps Mr. Franklyn Fyles) did, however, object to the weakness of the allegory and noted that the auditors were not engrossed in it.

Mr. Sidney Sharp of the New York *World* reviewed the play in much the same strain. He described Miss Harned as "a lovely treat for the eye" with "shimmering, glistening costumes of filmy texture, with long golden tresses and a wreath of flowers on her head." Sothorn, in his estimation, not only acted his part capably but was also deserving of "heartly recognition" for undertaking a play so little likely to appeal to an American audience.

The *Tribune* was ominously non-committal in a one-paragraph notice of the play. Mr. William Winter, its authoritative critic, devoted his review to a production of *The Old Curiosity Shop*, which had opened the same night. Seven years later, Mr. Winter characterized *The Sunken Bell* as "a dreary, foggy, puerile exposition of the discontent that is naturally sequent on an ill-assorted marriage."¹⁶ It is doubtful if his earlier views would have been much different.

The review which appeared in the New York *Staats-Zeitung* devoted some space to comparing the Sothorn production with the various German versions seen at the Irving Place Theatre and suggested several changes in the staging to add to the theatrical effectiveness. The lighting in the first act was too garish and too bright, more of

¹⁶ This is from his review of the play in the New York *Daily Tribune* when it was presented in New York City on Tuesday, Feb. 5, 1907, by E. H. Sothorn and Julia Marlowe. The review with alterations is reprinted in Winter's *The Wallet of Time*. New York: Moffat, Yard and Company, 1913, II, 118 f.

the feeling of the eery could be obtained by a semi-darkness. More trees on the stage would add to the illusion of a German fairy-tale forest. A somewhat more subdued light on the figures of the children of the bell-founder at the end of the fourth act would also increase the visionary effect of the scene. Sothern suited the reviewer better than Miss Harned in his portrayal, although the big scene between Heinrich and the pastor in the third act stressed the inner turmoil of the man rather than his extroverted enthusiasm, which European actors were accustomed to underline.

The play stayed two weeks at the Knickerbocker Theatre, then, on April 9, moved to the Harlem Opera House, where it remained for one week, closing on April 14. From April 16 to 21, the company played at the Montauk Theatre, Brooklyn.¹⁷ Mr. Dithmar in the *Sunday Times* for April 1 and 8 devoted most of his column "At the Play and With the Players" to praising Sothern for his courage in undertaking such a piece and scolding his readers for not encouraging the actor with their presence. In his column of the eighth he states that the play had not drawn well, and that Sothern had received little encouragement to repeat his experiment with some other literary drama.

There remain to be noted the criticisms of Mr. J. Ranken Towse and Mr. Norman Hapgood. Mr. Towse, in *The Critic* for May 1900,¹⁸ blandly writes of "the success" of *The Sunken Bell*, which he hopes will encourage the players in further efforts in the same direction. The success of this venture, according to him, affords "one more proof of the ready appreciation by the New York public of the literary and poetic drama." He gently chides the players for their faults of elocution and urges them to improve it altogether. Mr. Hapgood, in *The Bookman*, is sharper and more impatient with what he conceives to be the faults of the production. He calls *The Sunken Bell* "the most interesting experience of the month" but describes it as "largely a failure from an artistic as well as from a popular point of view." The failure of the play, according to Hapgood, is in the lack of elocutionary training of the company. Then, he felt that Mr. Sothern had failed to understand the general spirit of the play at least as much as he had failed in the technique necessary to its interpretation. The third act, for instance, which Hapgood conceived to be "a noble contrast and conflict of opposing moral principles," was turned into a conventional love scene by the forcing of Rautendelein to the foreground and of the vicar to the background. In the next act, the dramatic was sunk in the melodramatic by over-action

¹⁷ A post-season tour began April 23 in Newark. *The Sunken Bell* was not played here, but during the following two-weeks engagement in Philadelphia, it was presented three times. In Washington, where the company played May 14 to 19, the Hauptmann play was given four times. The players then visited New Haven, Bridgeport, Hartford, and Providence, but *The Sunken Bell* was not presented.

¹⁸ J. Ranken Towse, "The Drama", *The Critic* (XXXVI, May, 1900), 441-42.

on the part of Mr. Sothern. Of Miss Harned, he wrote: "In lack of distinctness, flow and unity of delivery, nobody in the company was worse."¹⁹

Six years elapsed during which Sothern became increasingly identified with Shakespearean repertory, and after the establishment of himself and Julia Marlowe as co-stars in interpreting the Bard, he was firmly set on the road to which he kept during the rest of his theatrical life. The season of 1906-7 was the first during which he and Miss Marlowe appeared under the direction of Sam S. and Lee Shubert.²⁰

The repertory for the road tour beginning in October, 1906, at Philadelphia, and ending in January, 1907, at Boston, included, besides *The Sunken Bell*, *Jeanne d'Arc* by Percy McKaye; *John the Baptist* by Sudermann; Shakespeare's *Hamlet* and *Romeo and Juliet*; and for two performances only in Boston, d'Annunzio's *The Daughter of Jorio*.²¹ *The Sunken Bell* was performed in all thirteen times on the road, and ten performances were given during the company's stay in Brooklyn and Manhattan. Later in the season, the stars chose to open their first London engagement with *The Sunken Bell* at the Waldorf Theatre on April 22, 1907.

Critical comments were of a different order this time, for no longer were the principals trying something new for themselves and the audience. The Sothern-Marlowe team was well advanced on the way to an identification with the serious, poetic drama. The play was presented as an allegory. Moreover, wisely or not, the suggestion made at the outset of the first tour that some sort of exegesis of the play should be provided in the programme²² was adopted. Programmes were furnished with a "Glossary of *The Sunken Bell*," which was based to some extent on Meltzer's introduction to the printed play, although one suspects that the stars themselves were not without influence on such glosses as: "Heinrich: Typifying Human Aspiration, strives for the Liberation of

¹⁹ Norman Hapgood, "The Drama of the Month", *The Bookman* (XI, May, 1900), 271 f. The review with some elaborations was incorporated into Hapgood's *The Stage in America 1897-1900*. New York: The Macmillan Company, 1901. Here he states that Sothern and Harned "stood in the middle of the stage and hugged throughout the act" (p. 226).

²⁰ Anon., "Aus den Theatern", *St. Louis Mississippi-Blätter*, Dec. 2, 1906.

²¹ The itinerary this season was as follows: Philadelphia, Oct. 15 to Nov. 3; New Haven, Nov. 5; Springfield, Nov. 6; Worcester, Nov. 7; Providence, Nov. 8-10; Washington, Nov. 12-17 Pittsburgh, Nov. 19-24; Cincinnati, Nov. 26-Dec. 1; St. Louis, Dec. 3-8; Chicago, Dec. 10-22; Milwaukee, Dec. 24-26; Buffalo, Dec. 27-29; Boston, Dec. 31, 1906 to Jan. 12, 1907; and Brooklyn, Jan. 14-19. *The Sunken Bell* was not given in New England outside of Boston. The New York cast, which was the same as that in the road productions except for the character of Old Wittikin, was as follows: Heinrich, E. H. Sotnerh; Magda, Miss Kruger; Their Children, Gladys Wilkinson and Pearl Egan; a Neighbor, Mrs. Sol Smith; the Vicar, W. H. Crompton; the Schoolmaster, Mr. Aspland; the Barber, Mr. Anderson; Old Wittikin, Mrs. Sarah Cowell Le Moyne; Rautendelein, Julia Marlowe; the Nickelmann, Rowland Buckstone; the Wood Sprite, Fred Eric.

²² George T. Richardson, "The Sunken Bell Is a Curious Fairy Allegory," *Boston Traveler*, Dec. 22, 1899.

the Soul from Formalism at its Best and Worst"; or "The Nickelmänn: Typifying Ancient Skepticism, wars against Him (i. e. Heinrich) by Recurring Attempts to take Her (i. e. Rautendelein) from Him."²³ With a meaning thus spelled out and lavishly capitalized for them, the critics no longer had to rely on Meltzer's introduction, the several interpretative articles, or their own impressions to assign a significance to the play.

In mounting the play, the same firm as in 1899 (although now under the name of Emans, Unitt and Wickes) supplied the scenery. Indeed, it was probably the same scenery, although with some changes, for a "prodigious cataract, which, however, (had) the fairy-like quality of making no sound"²⁴ was mentioned. This time the lighting was subdued, but now several critics thought the stage should be brighter during the first act, "to give the requisite sunny impression."²⁵

Sothorn was reported to have produced all the plays in the current repertory under his personal direction, "spending from ten to twelve hours every day in the building on 34th Street [in New York City] where the scenery . . . was being made . . ." ²⁶ At least one critic felt that the production was well able to bear comparison with those given the play in Germany,²⁷ but another had an exactly contrary opinion.²⁸

Sothorn made some revisions in the text of the play, especially in the fourth act, according to the Philadelphia *Inquirer's* critic,²⁹ which improved the 1906 production. But the critic on the New York *Staats-Zeitung* thought that "a vandal's hand had struck out very essential verses."³⁰ However, at least when given in Buffalo, *The Sunken Bell* lasted until almost midnight, and the local critic considered it "very long" in spite of its "entrancing beauty."³¹ The ending of the play seems to have been changed again, for one critic speaks of Rautendelein's raising the head of Heinrich, after he has drunk the third cup, "so that he may see the dawn of the great day of eternal life, ushered in by the music from the golden tongued sun bells."³²

Concerning the actors themselves, the critics are frequently contradictory. Generally, Sothorn fared well. He was praised for his

²³ This "Glossary" was reprinted by William Winter, *The Wallet of Time*, II, 120-23. His concluding remark was: "Most readers will, I think, agree that drama and acting which requires diagrams, charts, blueprints, footnotes, etc., are bad art and a long way from 'the purpose of playing.'"

²⁴ William Winter, "The Drama: The Sothorn-Marlowe Season", *New York Daily Tribune*, Feb. 6, 1907. This is not visible in photographs of the 1899 production nor do any critics mention it during the run.

²⁵ Anon., "The Sunken Bell Admirably Revived", *Philadelphia Public Ledger*, Oct. 26, 1906. Cf. also Anon., "Theater and Musik", *New Yorker Staats-Zeitung*, Feb. 7, 1907.

²⁶ *Cincinnati Commercial Tribune*, Nov. 17, 1906.

²⁷ (J. H. Thuman), "Stageland Gossip", *Cincinnati Enquirer*, Nov. 29, 1906.

²⁸ Anon., "Hauptmann's *Sunken Bell*", *New York Sun*, Feb. 6, 1907.

²⁹ Oct. 26, 1906.

³⁰ Feb. 7, 1907.

³¹ Anon., "Play of Symbols, *The Sunken Bell*", *Buffalo Express*, Dec. 30, 1906.

³² Anon., "Sunken Bell Scores", *Washington Post*, Nov. 16, 1906.

competence, seriousness of purpose, and obvious desire to add something of beauty to the stage.³³

On the other hand, occasional voices were raised against him. One man, for example, found him "oddly incompetent . . . lacking in the simplest conceptions of acting . . ." ³⁴ Another thought he read many of his lines "in a manner that seems either to lack inspiration or to be due to an over-effort at being natural, thus making much appear humdrum that would otherwise be raised above the ordinary." ³⁵ The critic on the Philadelphia *Evening Telegraph*, although praising parts of his rendition, thought that in other parts, the actor tended to indicate despair and affliction "by a whining note in his voice." ³⁶ Henry C. Shelley wrote in the Boston *Herald* that "the solemn sadness of Mr. Sothern's tones was more oppressive than ever, perhaps because he had so much material to exercise them on." ³⁷ But the same tone was called "a melancholy note" and held to qualify him for the role by a Cincinnati critic. ³⁸

Julia Marlowe, with more ardent champions among the critics, had fewer hostile shafts aimed at her. Miss Marlowe probably approached the role of Rautendelein with definite ideas about it, for her biographer states that "since 1902 she had kept in her mind the purpose to act *The Sunken Bell*." ³⁹ Her insistence upon playing the part with her own black hair, thus necessitating further alteration of the text, really struck only the man on the *Staats-Zeitung*,⁴⁰ who was perhaps more familiar with the German text and the German style of giving the play than his fellow journalists. Miss Marlowe's costume was described as "a gown of many-hued silk — in the shades of autumnal foliage, and she wore a silver band around her hair." ⁴¹ Another critic said that the actress "wore strange garments made of clouds and mists and imprisoned moonshine and the things wound and floated about her as if a part of her fairy life." ⁴²

When the play opened, the feminine star was suffering from the effects of ptomaine poisoning, necessitating the constant attendance of

³³ Cf. Philander Johnson, "The Theater", Washington *Sunday Star*, Nov. 18, 1906; and Anon., "The Sunken Bell", Chicago *Daily Tribune*, Dec. 13, 1906.

³⁴ Anon., "Sothern and Marlowe Present *The Sunken Bell*", St. Louis *Globe-Democrat*, Dec. 6, 1906.

³⁵ Anon., "The Sunken Bell", Philadelphia *North American*, Oct. 26, 1906.

³⁶ Oct. 26, 1906.

³⁷ Jan. 4, 1907.

³⁸ "L. J. H.", "Magnificent Presentation of *The Sunken Bell*", Cincinnati *Times-Star*, Nov. 29, 1906. The same idea was expressed by the reviewer in the Buffalo *Express*, Dec. 30, 1906.

³⁹ C. E. Russell, *Julia Marlowe, Her Life and Art*. New York: D. Appleton and Co., 1927, p. 416.

⁴⁰ Feb. 7, 1907.

⁴¹ Anon., Philadelphia *North American*, Oct. 26, 1906.

⁴² Amy Leslie, "In *The Sunken Bell* Sothern and Marlowe Do Some Brilliant Acting . . .", Chicago *Daily News*, Dec. 13, 1906.

a physician.⁴³ But here and elsewhere on the road and in New York the consensus of opinion was that Miss Marlowe, despite her nearly forty years and un-sylphlike figure, was at least partially successful in creating the necessary illusion, more so in those parts of the play after Rautendelein has become more mortal through her association with Heinrich. At the same time, one has the impression that the personality of Julia Marlowe would have won praise from the critics in any role she had tried.

There were, naturally, exceptions. The critic of the *Boston Herald* protested he did not catch a single consecutive sentence of Miss Marlowe during the first act.⁴⁴ The acidulous Mr. Winter remarked that the star "was uncommonly beautiful to see and sweetly melodious to hear, although quite often no listener could understand what she said or what she was talking about."⁴⁵

A striking bit introduced into the third act, perhaps in observation of Mr. Hapgood's strictures, was to have Rautendelein stand completely motionless during the lengthy exchanges between Heinrich and the Vicar. Her power to execute this feat won the praise of several critics.⁴⁶

In the minor roles, exception was generally taken to the actor playing Old Wittikin, until the role was at last assigned to Mrs. Sarah Cowell LeMoyne, when the play reached New York. The Vicar, played by Mr. W. H. Crompton, was universally praised for his fine reading of the lines.⁴⁷ Mr. Fred Eric, in his part of the Wood Sprite, was condemned in New York for his playing to the gallery.⁴⁸ For a faun to light and smoke a pipe was felt to be too anachronistic by several of the critics.⁴⁹ In Boston and New York, the incidental music was played too loudly; and in Cincinnati, a critic found the music, although well played, of little value to the production.⁵⁰

In assessing the outcome of this venture, several conclusions are possible. On the personal level, Sothorn did not lose by his original production of the play. He wanted publicity for his approaching plunge into Shakespearean repertory, and this he got. The fact that it was possible to read so many meanings into *The Sunken Bell* gave the

⁴³ Anon., "Die versunkene Glocke", *Philadelphia Evening Telegraph*, Oct. 26, 1906.

⁴⁴ Jan. 4, 1907.

⁴⁵ *New York Daily Tribune*, Feb. 6, 1907.

⁴⁶ Cf. Anon., "Stars in *The Sunken Bell*", *Boston Globe*, Jan. 4, 1907; and W. L. Hubbard, "News of the Theaters", *Chicago Daily Tribune*, Dec. 13, 1906.

⁴⁷ Cf. Anon., "The *Sunken Bell*", *Philadelphia Record*, Oct. 26, 1906; and W. Winter, *New York Daily Tribune*, Feb. 6, 1907.

⁴⁸ *New York Sun*, Feb. 6, 1907; *Staats-Zeitung*, Feb. 7, 1907.

⁴⁹ W. L. Hubbard, "News of the Theaters", *Chicago Daily Tribune*, Dec. 13, 1906; and Anon., "Stars in *The Sunken Bell*", *Boston Globe*, Jan. 4, 1907.

⁵⁰ "H. T. P.", "Boston Theatre: Sothorn and Marlowe", *Boston Evening Transcript*, Jan. 4, 1907; Anon., "The *Sunken Bell* Revived at the Lyric", *New York Times*, Feb. 6, 1907; and (J. H. Thuman), "Stageland Gossip", *Cincinnati Enquirer*, Nov. 29, 1906.

play a conversational value that a merely pretentious "flop" would not have had. The spectacular aspects of the play and its poetic form were further attractive features to stimulate the interest of the playgoer. The pleasures of pioneering, and, of course, the dangers were also Sothorn's. *The Sunken Bell* indicated the weak spots in his own training and in that of the members of his company. Reminiscing in 1917 during a speech to the graduating students of the American Academy of Dramatic Arts, Mr. Sothorn confessed that he "suffered greatly from almost a chronic inflammation of the throat" when he began to play "heavy parts."⁵¹ This condition was overcome by treatment from a speech teacher recommended by Mr. Frohman. By September, 1900, he was ready to try the part of Hamlet.

The production was a crowning achievement in realistic stagecraft. Perhaps too much attention was lavished on the mechanical details as Norman Hapgood suggested. Without doubt the modern stage designer would mount the play very differently. Nevertheless, in the tradition current at the time, the settings represented a peak of accomplishment.

Furthermore, this production was certainly not a complete failure, for a sufficient number of the critics testified to their own and the audiences' enjoyment to obviate that designation. In all likelihood, however, the play was financially unsuccessful. To its credit must be noted the fact that it helped to make a portion of the American public aware of the existence of a post-realistic dramatic development. The innovation had to be made, if Americans were ever to have the opportunity to see in their own country what was being done elsewhere in the serious theatre, and Sothorn did valiant service in the cause of international exchange of ideas by presenting this play, heralding as it did the new romanticism then in the ascendant in Europe.

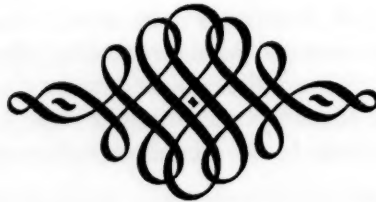
As an example of the new romantic drama *The Sunken Bell* was a happy choice, for it had the chief characteristics of the new school, plus the important one, not too common, of actability. This was proven by its tremendous popularity in Germany. What prevented a duplication of this popularity in America was, as many of the critics pointed out during the first tour (by such terms as "weird," "abstruse," etc.), a disinclination on the part of the native audience to accept intellectual phantasy as entertainment. Custom did change this attitude to some extent, that the second tour proved.

As a part of the plan of Sothorn and Marlowe to present the best of recent European plays to the American audience, its revival was only praiseworthy, and the critical reaction indicated that the earlier performance had had a pedagogical effect after all. Miss Marlowe herself reportedly found at the end of the road tour that the theory that poetic

⁵¹ A typescript copy of the speech is in the Theatre Collection, Museum of the City of New York.

drama was not good box office was "happily . . . all wrong."⁵² It may be that this statement bears more than a touch of the hand of the press agent. The fact remains that during the first decade of this century plays like *The Sunken Bell* could be put on in America with some hope of artistic and financial profit. Hauptmann's play did its share to bring about that situation.

⁵² Anon., "Miss Marlowe's Views of an Endowed Theatre", *New York Times*, Feb. 3, 1907. Capacity audiences are mentioned several times in 1906-07. Cf. Anon., "Symbolism Vies with Ultra-Materialism", *Pittsburgh Post*, Nov. 23, 1906; and Anon., "Drama Here and Elsewhere", *Milwaukee Sentinel*, Dec. 27, 1906.



A SUGGESTED METHOD FOR VOCABULARY BUILDING

THEODORE B. HEWITT

University of Buffalo

In a course on Methods of Teaching German considerable time is always devoted to the topic of acquiring a working vocabulary, — a problem of no small moment to the elementary and intermediate student.

Those who have had the advantage of living in their early years in Germany, and have thus had the opportunity of "absorbing" the vernacular almost unconsciously, — or at least of learning it the easy way — are always surprised at the great difficulty which their less fortunate fellow-students have in gaining even a reading knowledge of the language. In some instances the expenditure of effort verges on the pathetic — notably on the part of Graduate Students preparing for the dreaded "Reading Knowledge" examination. "Flash cards" and pocket folding-leaf notebooks are studied assiduously on streetcar and bus trips and at all other odd moments.

In a Methods seminar conducted by the present writer, one meeting was devoted exclusively to a discussion of texts with various types of notes and vocabulary in an attempt to determine the most effective aid for mastering a proper "Wortschatz". While some argued for a liberal text-vocabulary, even placed in a parallel column or in the footnotes, others held out for the traditional word-list in the appendix or even for no specialized vocabulary at all, maintaining that consulting a complete dictionary would in the long run prove to be best, as disciplining the mind. It is safe to assume that the latter plan would meet with so little favor with both students and teachers that book companies nowadays would not accept such a text for publication.

Irrespective of individual choices in this matter, the present writer inclines to the view of those who believe that the most effective way to build up a working vocabulary even in the elementary stages is by stressing derivation and consequent meaning. To this end students are asked to bring to class separate-leaf notebooks, approximately 7 x 9 inches, into which they will enter words, grouping them alphabetically under a "key" or root-word written at the top of the page. When there is an English or Latin cognate, it should be indicated. Advisable also is the inclusion of a Latin word of corresponding meaning; e. g. under *tragen*, to carry, should appear: English, drag, draw, dray; Latin, *trano . . . tractus*; and under *sehen*, to see: Latin, *video . . . visus*.

Even for students who have had no Latin the advantage of making this entry should be apparent, as so often a good English equivalent can be derived or even guessed at by combining the respective component parts. Cf. such parallels as: *Ausnahme*, exception; *Ausgang*, exit; *Mitleid*, compassion; *sichtbar*, visible; *tragbar*, portable; *überflüssig*, superfluous, and many others.

As a specific illustration the convenient text of Storm's *Immensee* will serve our purpose. A carefully selected average of 3 or 4 words per page is sufficient, and it is advisable not to overburden the student with too long assignments, especially at the beginning. For example, the following words were selected from the first five pages: trug, unwillkürlich, trat, schloß — auf, setzte, saß, Gemälde, Gestalt, stellte, zu-
statten, wohnen, sammelte, flogen, zog, statt, einmal, Flügel, fahren, aus-
gelassen, ließ — los. In the entire *Immensee* text the greatest number of entries appear under these words: bitten, fahren, geben, halten, Heim, sehen, stehen, sitzen, ziehen.

For the first two or three days, the work can be of a "supervised laboratory" nature, with the instructor directing the entries and suggesting the meaning of the compound words in terms of the key word. In the course of time it may not be asking too much to have the student consult Paul's *Etymologisches Wörterbuch* for explanations of derivations. Typical are the notebook entries under *stehen*:—

stehen, stand, hat gestanden, to stand.

Latin sto (sisto) — status.

aufstehen, to stand up, arise; bestehen, to consist (also = exist and insist); entstehen, to stand forth, arise; verstehen, to understand; verständlich, understandable; die Station, station, standing place; statt, instead of; stattlich, stately; zustatten, "to stead", opportunely; die Stelle, (standing) place, position; die Stellung, position, place; die Gestalt, (standing) figure, form; stellen, (to cause) to stand, place; bestellen, to (place an) order.

By thus associating derivations with the root word, the student will find that the task of memorizing is far easier than if he is given a heterogeneous list of isolated words to commit to memory.

Periodically the notebooks should be inspected for corrections and suggestions by the instructor. Encouragement should be offered the student to continue the work indefinitely, adding extra pages as needed. Obviously distinctness of writing and orderliness are of paramount importance. Gradually, as the mind becomes alerted to analyze a derivative by observing the component parts, the need for making frequent entries will automatically decrease.

If this plan is followed through consistently and conscientiously with entries made from various texts read in class, it will become a source, not only of satisfaction, but of genuine pleasure, and the "student of science" who originally pleaded "an inability to learn vocabulary" may even become an enthusiastic "student of language".

GERMAN PLAYS IN AMERICAN COLLEGES, 1947-50

HERMANN E. ROTHFUSS
Western Michigan College

The following tables contain the result of a survey of theatrical activities in the German departments of universities and colleges in the United States during the academic years of 1947-48, 1948-49, and 1949-50. A total of 130 questionnaires was sent out; 108 questionnaires were returned. Forty-five schools reported no activities; the remaining sixty-three reported stage performances, puppet plays, or Christmas plays. It may be assumed that few, if any, of the schools not replying or not included in the survey offered plays. Two schools, on the other hand, sent information about plays given during the present school year. It is also interesting to note that the German players from Dartmouth played *CLAVIGO* not only on their own campus, but also at McGill University in Montreal, while Bryn Mawr and Haverford Colleges joined forces to perform *HÄNSEL UND GRETEL*, *URFAUST*, and *MINNA VON BARNHELM*.

During the years covered by this survey the crest of the GI wave passed through those advanced college classes from which participants in college plays are usually recruited. The survey also covers the period of Goethe bi-centennial celebration. Eighteen Goethe plays were given between 1948 and 1950, presumable all early or late in 1949. *URFAUST* alone was presented five times; *FAUST I* twice; an adaptation of *FAUST I* once. In contrast only one play by Schiller seems to have been given during the entire three year period under investigation! Although information concerning German dramas in English had not been requested, a few plays of this category were reported. Of the ten plays thus listed, nine were by Goethe. Eight of the latter were presentations of *FAUST*.

The following schools reported plays in the German language:

School	Year	Play	Author
Baldwin-Wallace College	1947-48	Eigensinn	Benedix
	1948-49	Ein amerikanisches Duell	Moser
Boston University	1948-49	Prometheus	Goethe
	1949-50	Der fahrende Schüler im Paradies	Hans Sachs
Brigham Young University	1948-49	Einer muß heiraten	Wilhelmi
	1949-50	Der Hochzeitsabend	C. E. Bitter
Brown University	1947-48	Liebe im Schlaf	H. Unger
	1948-49	Der Herr Monsieur Der Kammersänger	H. Johst F. Wedekind
Bryn Mawr College	1947-48	Liebelei	Schnitzler
	1948-49	Hänsel und Gretel	Humperdinck
	1949-50	Urfaust Minna von Barnhelm	Goethe Lessing
University of Buffalo	1947-48	Hänsel und Gretel	Humperdinck
Butler University	1947-48	Eigensinn	Benedix
Capital University	1947-48	Übung macht den Meister	
University of Cincinnati	1949-50	Claviga	Goethe

School	Year	Play	Author
University of Colorado	1948-49	Maria Magdalena	Hebbel
	1949-50	Kabale und Liebe	Schiller
Columbia University (Barnard College)	1949-50	Das Konzert	H. Bahr
Dartmouth College	1947-48	Das Rendezvous im Pavillon	Schätzler-Parasoni
	1949-50	Clavigo	Goethe
	1950-51	Minna von Barnhelm	Lessing
Duquesne University	1949-50	Faust I	Goethe
Fisk University	1948-49	Wiener Singspiel	P. Rieper
	1949-50	Der Krämerskorb	Hans Sachs
University of Georgia	1949-50	Prometheus	Goethe
Haverford College (jointly with Bryn Mawr)	1948-49	Hänsel und Gretel	Humperdinck
	1949	Urfaust	Goethe
		Minna von Barnhelm	Lessing
Hunter College	1949-50	Die Laune des Verliebten	Goethe
Indiana University	1947-48	Das Spiel vom deutschen Bettelmann	Wiechert
	1949-50	Einer muß heiraten	Wilhelmi
		Die Mitschuldigen	Goethe
		Die ungleichen Kinder Evae	Hans Sachs
Iowa State University	1949-50	Der fahrende Schüler im Paradies	Hans Sachs
University of Kentucky	1947-48	Die verschwundene Miniatur	Kästner
	1948-49	Der Bürgergeneral	Goethe
University of Michigan	1948-49	Die Gretchentragödie aus „Faust“	Goethe
Middlebury College (Summer School)	1948	Der zerbrochene Krug	Kleist
		Der Mörder	Brecht
		Das Spiel vom deutschen Bettelmann	Wiechert
	1949	Urfaust	Goethe
	1950	Gas I	Kaiser
		Der heilige Crispian	P. Ernst
University of Minnesota	1947-48	Als Verlobte empfehlen sich	E. Wiechert
	1948-49	Faust	Goethe
	1949-50	Nathan der Weise	Lessing
New York University Wash. Square College	1947-48	Lottchen's Geburtstag	L. Thoma
University of North Carolina	1948-49	Einer muß heiraten	Wilhelmi
		Lottchens Geburtstag	L. Thoma
Ohio State University	1948-49	Die tote Tante	C. Götz
Princeton University	1947-48	Liebelei	Schnitzler
		Einer muß heiraten	Wilhelmi
	1948-49	Egmont	Goethe
University of Rochester	1949-50	Die Laune des Verliebten	Goethe
Rutgers University	1947-48	Als Verlobte empfehlen sich	E. Wiechert
		Eigensinn	Benedix
	1948-49	Der Bürgergeneral	Goethe
	1949-50	Ohne Paß	Benedix
	1950-51	Minna von Barnhelm	Lessing
University of Southern California	1947-48	Nina	Bruno Frank
	1949-50	Urfaust	Goethe
Tulane University	1949-50	Reddenthiner Osterspiel	

University of Washington	1947-48	Hänsel und Gretel	Humperdinck
	1948-49	Egmont (7 scenes)	Goethe
		Das Spiel vom deutschen Bettelmann	Wiechert
Wayne University	1947-48	Die kleinen Verwandten	L. Thoma
Western Reserve University	1948-49	Urfaust	Goethe
University of Wisconsin	1948-49	Der Krämerskorb	Hans Sachs
	1949-50	Die kleinen Verwandten	L. Thoma
		Der fahrende Schüler	
		bannt den Teufel	Hans Sachs
		Die Radikalkur	Fay
		Der fahrende Schüler im Paradies	Hans Sachs
The College of Wooster	1947-48	Einer muß heiraten	Wilhelmi

German plays given in the English language

University of California at Los Angeles	1949-50	Faust	Goethe
City College, N. Y.	1949-50	Faust (I and II)	Goethe
University of Delaware	1947-48	Literature	Schnitzler
	1948-49	Faust I	Goethe
Hunter College	1949-50	Iphigenie in Tauris	Goethe
University of Kansas	1948-49	Faust	Goethe
University of Kansas City	1948-49	Faust	Goethe
Oberlin College	1949-50	Faust	Goethe
Williams College	1949-50	Faust	Goethe

Puppet plays and "Potato" comedies

Baldwin-Wallace College; Lawrence College; Middlebury College (Summer School); The College of Wooster.

Christmas Plays

Brigham Young University; Bryn Mawr College; University of Buffalo; University of Chicago; Elmhurst College; Fisk University; University of Illinois; University of Indiana; University of Kansas; University of Louisville; University of Maine; New York University (Washington Square College); Southern Methodist University; Tulane University; University of Washington; University of Wisconsin.



BOOKS RECEIVED

1. *Ontologie der Persönlichkeit* von Manfred Thiel. Erster Band: Die Kategorie des Seinszusammenhanges und die Einheit des Seins. Springer Verlag, Berlin, 1950. XXIII, 635 Seiten. Preis gbd. DM 29.70
2. *Vernunft und Widervernunft in unserer Zeit* von Karl Jaspers. Piper und Co. Verlag, München, 1950. Erste Vorlesung: Die Forderung der Wissenschaftlichkeit. Zweite Vorlesung: Vernunft. Dritte Vorlesung: Die Vernunft im Kampf. 71 Seiten.
3. *Lessing, Zwölf Biographische Studien* von Heinrich Schneider. A. Francke Verlag, Bern, 1951. XI, 315 Seiten. Preis leinen: Fr. 17.50
4. *Georg Büchner als Politiker* von Karl Vietor. Zweite Auflage. A. Francke Verlag, Bern, 1950. 134 Seiten. Preis kart: Fr. 7.80
5. *Kant für Jedermann* von Willibald Klinker. S. Hirzel Verlag, Zürich, 1950. 182 Seiten und 16 Tafeln. Preis gbd. F. 9.80
6. *Das Weltbild Johann Sebastian Bachs* von Max Dehnert. S. Hirzel Verlag, Zürich, 1949. 150 Seiten. Preis gbd. Fr. 6.40
7. *Goethes geistige Welt* von Martin Loesche. S. Hirzel Verlag, Zürich, 1948. 347 Seiten und 31 Seiten Anmerkungen und Namenregister. Preis leinen: F. 12.00
8. *Goethe als Seelenforscher* von Ludwig Klages. Dritte Auflage. S. Hirzel Verlag, Zürich, 1949. 92 Seiten. Preis leinen: Fr. 6.25
9. *Goethe and Scott* by G. H. Needler. Oxford University Press, Toronto, 1950. 96 pages, Appendix 41 pages. Price: \$3.00
10. *Goethes Verwandlungen* von Hans Pyritz. Hamburger Universitätsrede. Selbstverlag der Universität Hamburg, 1950. 28 Seiten. Preis kart: DM 0.70
11. *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*, herausgegeben von Albrecht Knaus. R. Piper und Co. Verlag, München, 1951. 87 Seiten.
12. *Gerhard Hauptmann und Goethe* von Siegfried H. Müller. Volksbücherei-Verlag, Goslar, 1950. 87 Seiten und 20 Seiten Anmerkungen und Anhang, 5 Seiten Namensverzeichnis. Preis: \$1.50 (Stechert-Hafner, New York)
13. *Goethe on Human Creativeness and Other Essays*. Editor: Rolf King, Murray State College, Kentucky. Published by: The University of Georgia Press, Athens, 1950. XIX, 252 pages. Price: \$5.00
14. *Goethes "Satyros" und der Urfaust*, Ferdinand Josef Schneider. Hal-lische Monographien, Max Niemeyer Verlag, Halle. 34 Seiten. Preis gbd. RM 2.50
15. *Goethes Faust in neuer Deutung*, Wilhelm Böhm. E. A. Seemann Verlag, Köln-Klettenberg.

16. *Dostojewskij und Franz Werfel, Vom östlichen zum westlichen Denken*, von Marysia Turrian. Band 73 aus „Sprache und Dichtung“, Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Verlag Paul Haupt, Bern, 1951. 142 Seiten. Preis kart: Fr. 11.00
17. *Primitivism and Related Ideas in Eighteenth Century German Lyrik Poetry, 1680-1740*, by Erich August Gottlieb Albrecht. Dissertation, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1950. IX, 111 pages.
18. *Songs along the Mahantongo*, Pennsylvania Dutch Folksongs, gathered and edited by Walter E. Boyer, Albert F. Buffington, Don Yoder. Published by: The Pennsylvania Dutch Folklore Center, Lancaster, Pennsylvania, 1951. XXIII, 224 pages and 7 pages Bibliography and Index. Price: \$3.75
19. *Amerika im deutschen Gedicht*, herausgegeben von Max Rohrer. Philipp Otto Röhms Verlag. 20 Seiten Chronologische Übersicht, 175 Seiten Gedichte. Preis geb. DM 2.00
20. *Amerikanische Dichter und die deutsche Literatur* von J. Wesley Thomas. Volksbücherei-Verlag, Goslar, 1950. 176 Seiten.
21. *Lese (Gedichte)* von Gustav E. Müller. A. Francke Verlag, Bern, 1951. 88 Seiten. Preis gbd. Fr. 5.80
22. *Madonna of the Rocks* with Explanatory Notes by Otto Frederic Kampmeier, College of Medicine, Chicago. University Lithoprinters, Ypsilanti, Michigan, 1949. 268 pages.
23. *General Phonetics* by R-M. S. Heffner. University of Wisconsin Press, 1950. 300 pages, 25 Drawings and Diagrams. Price: \$7.50
24. *Middle High German Courtly Reader* by Martin Joos and Frederick R. Whitesell. University of Wisconsin Press, 1951. 368 pages. Price: \$3.25
25. *Das Wunder der Sprache* von Walter Porzig. A. Francke Verlag, Bern, 1950. 416 Seiten. Preis gbd. Fr. 9.80
26. *Eine Ureda*, Hermann Schneider. Max Niemeyer Verlag, Halle, 1948. 120 Seiten. Preis gbd. RM 5.20
27. *Ausdrucksmöglichkeiten Neuhochdeutschen Prosastils* von Emmy Kirkhoff. F. Van Rossen, Publisher, Amsterdam, Holland. Preis gbd. Fl. 9.80
28. *Ehrfurcht vor dem deutschen Wort*, Wilhelm Schneider. Herder Verlag, Freiburg, 1950. 366 Oktav-Seiten. Preis gbd. DM 9.80
29. *Heinrich Heine, Mein wertvollstes Vermächtnis, Religion, Leben, Dichtung*, von Felix Stössinger. Aus: Manesse Bibliothek der Weltliteratur. Morgarten Verlag, Conzett und Huber, Zürich, 1950. 646 Seiten.
30. *Ernst Wiechert* von Heinrich Fries. Kleine Pilger Reihe, Pilger Verlag, Speyer, 1951.
31. *Sokrates in der deutschen Literatur*. Aus: Deutsche Quellen und Studien, Band 19. Erik Abma. (Kosch) Wächter-Verlag, Nymwegen, Holland. 172 Seiten.
32. *Der Kranz der Engel und der Wert der Menschenseele, Ein Wort*

zu dem Buche von Gertrud von Le Fort, von P. Hubert Becher, S. J. Kleine Pilger Reihe, Heft 2, Pilger Verlag, Speyer, 1949. 48 Seiten. Preis: DM 1.00

33. *In den Tagen des Tammuz*, Altbabylonische Mythen, mit 18 Abbildungen. Franzis Jordan. R. Piper und Co. Verlag, München. 212 Seiten und 18 Abbildungen.
34. *The Poet and His Time*. Three Addresses by Ernst Wiechert: Address to the Youth of Germany; The Poet and His Time; Address to My Swiss Friends. Translated into English by Irene Taeber. Introduction by George N. Shuster. Henry Regenery Co., Hinsdale, Illinois, 1948. 78 pages. Price: \$2.00
35. *Gerhart Hauptmann: Die Weber*, Edited by F. J. Stopp. Cambridge University Press (Cambridge Plain Texts), 51 Madison Ave., New York, 1951. Price: \$0.65
36. *E. T. A. Hoffmann: Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*, Edited Mrs. E. C. Stopp. Cambridge University Press (Cambridge Plain Texts), 1951. Price: \$0.45

* * * * *

For reviews of these books see forthcoming
numbers of MONATSHEFTE

* * * * *

TEXTBOOKS RECEIVED

1. *Introduction to German*, by Harry Steinhauer and William Sundermeyer. The MacMillan Company, New York, 1950. 181 pages.
2. *Flieszend Deutsch*, A course in practical German composition and conversation, by Ernst Rose. D. C. Heath and Company, Boston, 1951. 378 pages. Price: \$2.60
3. *Worte und Wörter*, An Intermediate German Reader, by Wolfgang F. Michael and George Schulz-Behrend. The Urania Press, New Braunfels, Texas, 1950. Price: \$2.85
4. *Heitere Geschichten*, A Grammar Review with Oral and Written Exercises, by Werner Neuse. Revised Edition. The Ronald Press Company, New York, 1951. 243 pages. Price: \$2.75
5. *Four German One-Act Plays*, (Schnitzler, Goetz, Sallet, Kaiser), edited by Gilbert J. Jordan. Henry Holt and Company, New York, 1951. 110 pages, L Vocabulary. Price: \$1.90
6. *Drei Zeitgenössische Erzähler*, (L. Frank, H. Kesten, B. Frank), edited by Claude Hill. American Book Company, New York, 1951. 185 pages.
7. *German Short Stories of Today*, edited by E. Hildegard Schumann and G. M. Wolff. D. C. Heath and Company, Boston, 1951. 185 pages. Price: \$1.60
8. *Selected German Ballads*, edited by George A. C. Scherer. Heath Visible Vocabulary Series, D. C. Heath and Company, Boston, 1951. 53 pages. Price: \$0.72

For reviews see forthcoming October number.

BOOK REVIEWS

American Negro Slavery in the Works of Friedrich Strubberg, Friedrich Gerstäcker and Otto Ruppius.

LeRoy H. Woodson. *A dissertation, The Catholic University of America Press, Washington, 1949 (VIII) — 340 pp.*

This study purports to determine the attitude of the three above-mentioned German authors toward African slavery in America, and especially in the United States, during the first six decades of the Nineteenth Century. The investigator notes that, of all the German writers of fiction who treated this topic, only Sealsfield and the above-mentioned trio had travelled and dwelt in America and later returned to Germany to write of their observations and experiences in slave territory. Only Gerstäcker returned to the United States after the Civil War to find the South prostrate as the result of the War, the Emancipation, and the Reconstruction. Sealsfield is excluded from the study because his works have been "adequately investigated" (p. vi) elsewhere.

All the works of each author "in which slavery and the Negro . . . play at least some dominating or contributing rôle" (p. vii) have been examined. In addition to an introductory survey, "Slavery in America" (p. 1-37), a biographical sketch of each of the German authors (pp. 42-62; pp. 158-175; pp. 249-259) and excellent bibliographies (pp. 322-340), the investigator gives detailed analyses of those episodes in each work which bear on his topic. Thus the dissertation is replete with synopses in English and quotations in German.

At times the reader feels that Mr. Woodson is partial to observations and remarks condemnatory of slavery and slave owners (often called "slave handlers," e. g., pp. 178, 243, or "slave holders," e. g., pp. 106, 203, 238, 301), but in his conclusions (pp. 304-321) he is eminently fair and objective. He finds "Strubberg and Gerstäcker very open and clear in their condemnations of enforced servitude" (p. 315). Ruppius "is perhaps more of a realist" (p. 317) and "less adamant in his criticisms" (p. 315). Gerstäcker, the most gifted analyst of the three, is designated as "a keen ob-

server, a man of foresight, one who saw the eventual complications which would result from one of the most controversial periods in American history" (p. 312).

This commendable study is not only highly informative, but is interesting reading. This reader is convinced that the author's hope "that this study will serve to further investigation in a field of research which holds much promise and interest" will be realized if his study can obtain wide enough circulation.

In closing, we regretfully note some of the frequent cases of carelessness in proof reading, e. g.: p. vi, op. cit.; p. 11, deproved; p. 20, "a" for "at"; p. 120, "Trazos" for "Brazos"; p. 163, "din" (?); p. 188, "dusgussed"; p. 196 "Zeischenzeit"; p. 220, "flambouyantly"; p. 256, "bakanntlich"; p. 257, "construed" (for constructed?). Several peculiarities of expression fall short of representing facile English: e. g., p. 19, "the deep South" (hardly embraced Kentucky); p. 42, "usage" for "use"; p. 42, "quite a bit"; p. 42, "pre-Civil War" for "ante-Bellum"; p. 99, "[He] sees the girl and plans lustful attempts on her character" — meaning what? p. 129 f. "Battle of New Orleans," generally means the battle of January 8, 1815; p. 160, "[He trudged] an average of sixty miles in five days" — meaning? p. 220, "well-respected"; p. 223, "a mass of burned embers"; p. 249, "the dialectic works"; dialectal; p. 301, "highly opposed to."

Such small blemishes tend to lessen the reader reliance on the accuracy of the larger findings in which the work abounds.

—John T. Krummelmann

Louisiana State University.

The Sorrows of Young Werther, The New Melusina, and Novelle.

By Johann Wolfgang von Goethe. Edited, with Introduction, by Victor Lange. New York: Rinehart and Company, 1949; xx, 195 pp. \$0.50.

It is a gratifying circumstance that the Goethe books published in this country during the bicentennial year of 1949 should include a readable translation of the novel which established its author's

reputation throughout Europe. The task of turning the often-lyrical prose of *Werther* into another language is not an easy one; in spite of the simplicity of style, there would seem to be a greater elusiveness of "Stimmung" than in the accompanying selections dating from Goethe's latter years. Nevertheless, Professor Lange's own version of the *Novelle* suggests that he might have been even more successful in translating *Werther* directly than in revising — however extensively — the English text of R. D. Boylan (1854). The rendition of *The New Melusina* is by Jean Starr Untermeyer.

A brief, interesting résumé of the background of *Werther* is given in the Introduction. The latter is followed by a short "Biographical and Bibliographical Note," in which are listed some of the best works on Goethe available in English.

The format of this inexpensive volume is convenient and attractive (there is a *Werther* vignette on the title-page), and paper and print are excellent. Its issuance can be considered one of the most commendable steps yet taken to present Goethe the novelist to a broader English-reading public.

—Carl Hammer, Jr.

Louisiana State University.

Leopold Ranke: The Formative Years.

By Theodore H. Von Laue. Princeton Studies in History, Volume IV. Princeton University Press, 1950. Pp. 230. \$4.00

Among the great historians of nineteenth century Germany who have profoundly influenced American historical study Ranke deserves a foremost place. That many of us have much to learn about the real Ranke is evident from the excellent study of Mr. Von Laue. Historians will be especially interested in the analysis of the workings of Ranke's mind: his fusion of *wie es eigentlich gewesen* with intuitive approximations; his weaving of facts into his own mystic philosophy; his ability to lay aside the detachment of the historical scholar for the *tendenziös Realpolitik* of his day, when he entered the political arena as Editor of the *Historisch-Politische Zeitschrift*.

The author, although sympathetic toward the subject of his study, clearly demonstrates how Ranke often fell short of that objectivity which we have been wont to associate with his name. It seems

to the reviewer that on occasion the author has been a little sharp in his criticism, for after all we, even historians, can not escape the influences of our time and our environment.

Teachers of German will be interested in the pertinent remarks on translation from German to English, especially in the problem of translating abstractions, all too common in Ranke's writings.

—John C. Andressohn

Indiana University.

Einfache Lieder,

Herrmann Mostar. Verlag Josef Knecht, Frankfurt am M., 1947, 56 pp.

Gedichte 1933-1946,

Eckart Peterich. Herder, Freiburg im B., 1949, 148 pp. DM 5.20.

Hier in der Zeit, Gedichte,

Hans Egon Holthusen. R. Piper & Co. Verlag, München, 1949. 65 pp.

Conditions have long been ripe in Germany for a lyric renaissance after the frenzied enthusiasms and often forced encomiums of 1933 to 1945. In the latter year, this reviewer began to look for signs of such a renaissance: something that would be a far cry from the stiff heroics and lifeless posturings of collectivistic hero-worship, of self-worship raised to the pitch of idolatry of the nation. When would the individual turn from this to his real self and allow the poetic to reëmerge? Conditions were right by virtue of being so wrong. Suffering set the scene for both of Wordsworth's preconditions: "powerful feelings" and "their spontaneous overflow".

I am not sure that the current poetry here reviewed consistently answers to the adjective *spontaneous* — or at least that the best of it does. Where Eckart Peterich, for instance, seems most spontaneous, he usually approaches closest to being ephemeral. Yet Herrmann Mostar, in a poem beginning "Ich weiß eine Hausruine", can make an absolutely unforgettable image of a photograph hanging on the wall of a rubbed house. With all his gruesomeness and pathos, his sometimes Heinesque ironies, Mostar at one and the same time remains close to the documentation of his age and yet wings closest and most directly toward real poetry.

In approaching modern German lyricists, to understand may be to forgive. After the screeching of shells and bombs, after what was perhaps even more nega-

tively influential, more deafening to the poetic ear: the raucous rhetoric of the Hitler and Goebbels years, it is not surprising that the German poet of today finds himself swinging between the extremes of oratorical exaggeration and a mildness of understatement slightly Biedermeier. Often the oratory falls short (whole passages of Holthusen's much-praised "Trilogie des Krieges"); often the understatement does strange justice to the let-down atmosphere of disillusion and defeat (some of the exquisitely restrained sonnets of the same poet's "Klage um den Bruder").

Hier in der Zeit offers the first collected poems of Holthusen: a North German in his late thirties, now living in Munich. It represents the work of a decade, obviously sifted with care. The collection is not too small to exhibit him as a versatile poet, capable of many tones, from the highly colored, expanded emotional reportage of his "Trilogie" to the compressions of "Tabula Rasa" and the great simplicity of "Die Staude" and other lyrics. On the whole, he is virile. Despite "echoes" in his work [Rilke, Eliot (?), Weinheber], it seems less derived than Peterich's. The ingredients of Holthusen's verse, whatever their origin, are better assimilated; their result is more intensely individuated. Eckart Peterich (whose *Sonette einer Griechin* preceded the present collection) is in many ways a *Kulturpoet* ("Am Grab Leopardis" "Schinkels Paradies", Eichendorff's Paradies"). His poems are frequently memorable, following more traditional patterns and animated by a fine sense of form, a keen awareness of literary tradition, some wavering between classic and romantic trends but in either case a high commitment to continuity with the past.

—Herman Salinger

Grinnell College.

Herders Volkslexikon,
Jubiläumsausgabe, 150 Jahre Verlag Herder Freiburg i. B. 1950. 2062 Sp. 8.80 DM

A new edition of Herders Volkslexikon is always an object of interest to the teacher of German because this book is on the whole the best inexpensive "Encyclopedia" available to students.

The present lexicon is well printed on good paper, and, as usual, abundantly illustrated. The entry under the name Heinrich Himmler reads as follows:

"Himmler, Heinrich, * 1900 in München; beherrschte als höchster SS-Führer

den gesamten Polizeiapparat des nat. soz. Regimes u. setzte ihn mit verbrecherischer Rücksichtslosigkeit ein; 43 Reichsmin. des Innern, 20.7.44 Oberbefehlshaber des Heimat- u. Ersatzheeres; bei Verhaftung 45 Selbstmord."

Adolf Hitler is given about six times this much space and nothing said there could be taken to condone or to approve his career. Other checks appear to indicate no objectionable bias in the work. Generals Eisenhower and Montgomery are included, with photographs. So is T. S. Eliot. There is a picture of the Bikini "Wassersäule und Flutwelle." As a Beilage there is a map, on one side an "Europa-Karte" on the reverse side a "Welt-Karte." All in all, this appears to be a useful small reference book in which dates and more importantly, pictures, of many interesting and important items which may be had at a reasonable cost.

R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

Sokrates in der Deutschen Literatur.
Von Dr. Erik Abma. Deutsche Quellen und Studien. Herausgegeben von Wilhelm Kosch. XIX. Band. Nymwegen, 1949. 171 pp.

About half of the book investigates the presentation of Socrates' personality in German literature, the rest Xanippe, Aspasia, Alcibiades, and Aristophanes, whereby the term literature embraces here philosophical and critical writings also (Nietzsche von Kralik). The result of this faithfully documented and annotated study is not impressive as admitted by the author himself (pp. 149 and 155). Of known writers he deals particularly with Oehlenschläger, Hamerling, and Georg Kaiser. Socrates' personality rather than his philosophy constitutes the core of these compiled reviews. They may be of value in the way of reference, though the thoroughness of exterior data might fail to allow the reader a view to the essential.

—Thomas O. Brandt

Colorado College.

Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung,
Hans M. Wolff, Professor an der Universität von California. 269 Seiten. Fr. 14. — Leinen 17,80. A Franke A. G. Verlag Bern.

Das Bild der deutschen Aufklärung, wie es gewöhnlich in philosophischen

und literarischen Fachbüchern zu finden ist, kann nicht als vollständig bezeichnet werden. Zu sehr hatte man sich auf die ersten fünf oder sechs Jahrzehnte der Aufklärung beschränkt, teils aus Interesse an der Eigenart dieser Bewegung selbst, teils aus dem Bewußtsein, daß zum Verständnis der klassischen Periode eine klare Einsicht in die vorausgehende Periode geboten sei. Daher hatte man die Wegbereiter der Aufklärung unbeachtet gelassen und sich einseitig auf die überragende Gestalt von Leibniz konzentriert. So kam es, daß ein Mann wie Thomasius, der der eigentliche Begründer der deutschen Aufklärung ist, nur skizzenhaft behandelt wurde, und selbst die Persönlichkeit eines Christian Wolff und seine Philosophie wurden nur vorübergehend gewürdigt.

Um diese Lücke auszufüllen und ein vollständiges Bild der Aufklärung zu liefern, hat Professor Hans Wolff eine Arbeit von überragender Bedeutung geleistet. Hier wird die Weltanschauung der Aufklärung in ihrer historischen Entwicklung von den frühesten Anfängen an aufs Genaueste verfolgt. Die geistesgeschichtliche Durchdringung von Literatur und Philosophie, von Religion und volkswirtschaftlichem Leben wird hier in einer Weise dargestellt, daß man dieses Buch wohl als die erste umfassende Darstellung der deutschen Aufklärung bezeichnen darf.

Das Buch von Hans Wolff ist voller Überraschungen. Hatte man bisher geglaubt, daß die Aufklärung intellektuelle Klarheit über die Fragen und Ziele des Lebens verschaffen wollte, so hören wir nun, daß dies nicht der Fall war, wenigstens nicht während der Periode der Früh-Aufklärung. Ganz im Gegenteil — das Bildungsideal der Früh-Aufklärung ist geradezu bildungsfeindlich. Die Früh-Aufklärung richtet sich nicht an die Fachgelehrten, sondern an das Bürgertum. Gewiß soll der Bürger sich über die intellektuellen Grundlagen seiner Existenz Klarheit verschaffen, jedoch nur um zu lernen, daß er kein Recht hat, sich mit geistigen Dingen zu beschäftigen. Er sollte auf das tätige Leben intellektuell eingestellt werden. Daß der Mensch darüber hinaus zu einer gewissen Entwicklung seiner geistigen Fähigkeiten bestimmt ist und nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht hat, sich neben seinem Berufe auch seiner inneren Bildung zu widmen — diese Aufgabe war der Spät-Aufklärung vorbehalten.

Die Früh-Aufklärung, welche mit Thomasius beginnt, hatte sich darauf beschränkt, die irdischen Lehren des Protestantismus zu säkularisieren, und hatte daher das Prinzip des intellektuellen und moralischen Unvermögens auf dem "ser-vum arbitrium", wie es Thomasius nennt, aufgebaut. Auf diesem Boden aber ließ sich nur die "Askese" des nützlichen Handelns, nicht aber geistige Entwicklung, rechtfertigen.

Die Bedeutung der Vernunftlehre bei Thomasius ist für die Bestimmung des Menschen mehr negativ denn positiv. Indem er die Wertlosigkeit der Metaphysik nachweist, kommt er zu dem Ergebnis, daß der Mensch nicht zum Erkennen geboren ist; daher ist die Hauptaufgabe der Früh-Aufklärung Kampfansage an die gelehrte Philosophie ihrer Zeit. Hatte somit die Früh-Aufklärung infolge ihrer Verherrlichung des tätigen Lebens in schroffem Widerspruch zur gelehrten Philosophie des 17. Jahrhunderts gestanden, so trat dieser Gegensatz in der zweiten Periode der Aufklärung zurück. Die Spät-Aufklärung ist bildungs-freundlich und nähert sich wieder der gelehrten Philosophie.

Wenn der Schulphilosophie von damals die Gott-Ähnlichkeit der menschlichen Vernunft als erwiesen erschien und sie ihr Ziel darin erblickte, durch metaphysische Spekulation die inneren Zusammenhänge des Universums und das Wesen des Schöpfers zu verstehen, so sah Wolff, der Philosoph der Spät-Aufklärung, seine Aufgabe vornehmlich darin, die von der gelehrten Philosophie als selbstverständlich vorausgesetzte Größe des menschlichen Geistes gegen die Lehre vom intellektuellen Unvermögen zu verteidigen. Dieses sein unbegrenztes Vertrauen zur Vernunft führt Wolff nicht nur zur Metaphysik zurück, sondern auch, im Gegensatz zur Früh-Aufklärung, zu derselben optimistischen Auffassung vom Menschen, die der gelehrten Philosophie und besonders der Scholastik zugrunde gelegen hatte. Mit der Ablehnung des geistigen Unvermögens geht natürlich auch die Ablehnung des sittlichen Unvermögens Hand in Hand. Hatte die erste Periode der Aufklärung den Willen schlechthin als verdorben erklärt, so tritt Wolff in seiner Metaphysik den Beweis an, daß die Seele frei ist und der Mensch das Gute aus vernünftiger Einsicht wollen kann.

Auf diese Voraussetzung gründet sich Wolffs Bildungsideal, die eigentliche

Großtat Wolffs. Das 17. Jahrhundert hatte das Denken einer kleinen Oberschicht vorbehalten – die Früh-Aufklärung hatte es als "höfisches" Laster verbannen und alle Menschen auf Beruf und Fachwissen abstimmen wollen. Wolff strebt danach, beide Richtungen zu verbinden. Er entwindet das Wissen der kleinen Oberschicht und macht es zum Gemeingut aller. Hatte die Früh-Aufklärung den Menschen zum vernünftigen Lastier erniedrigen wollen, so weist Wolff diesen krassen Materialismus zurück und bricht einer edleren Vorstellung vom aufgeklärten Leben Bahn: Zum Guten und Wahren zu streben und das Leben so einzurichten, als ob der Mensch frei und der Vollkommenheit fähig sei. Merkwürdig ist nur, in diesem Zusammenhang zu erfahren, daß Wieland und Lessing (obwohl sich das Interesse für Philosophie und Metaphysik in solchem Maße gefestigt hatte, daß es keiner Rechtfertigung durch Nützlichkeit bedurfte) sich dieser Richtung des Geistes nicht anschließen und in ihren literarischen Erzeugnissen immer wieder versuchen, sich mit dem Prinzip des Nutzens abzufinden, obwohl sie es schon zuweilen durchbrechen.

Der Einseitigkeit Wolffs, der nur die Vernunft als sittliche Kraft anerkannte, stellt sich in der Fortentwicklung der Aufklärung das Eindringen der Gefühlsphilosophie gegenüber, die in Crusius und Gellert ihre hervorragendsten Vertreter fand. Das sittliche Fühlen, und nicht die Vernunft, bildet nun die Grundlage des menschlichen Verhaltens. Zur Verstandesbildung muß die Herzensbildung kommen – das ist die Quintessenz aller Philosophie.

Damit kommen wir schon zur Auflösung und Überwindung der Aufklärung. Mit Hamann und Möser setzt die neue geistige Bewegung ein, welche die Aufklärung aus ihrer überragenden Stellung verdrängen sollte, und mit Herder und Goethe ihren Höhepunkt erreicht. Es handelt sich hier um eine "aristokratische" Weltanschauung; sie ist die Periode der "Genie-Bewegung". Die Vorstellung einer allgemeinen Bestimmung, die alle Menschen in dieselbe Bahn zwingt, fällt jetzt der Verachtung anheim. Das Prinzip der allgemeinen Gleichheit der Menschen wird abgelehnt zugunsten der Aufteilung der Menschen in zwei Gruppen: Auf der einen Seite die kleine Zahl der Genies, auf der anderen Seite die große Zahl der Durch-

schnittsmenschen. Das ewige Sittengesetz, das der Menge ein harmonisches Ziel setzt, darf den großen Menschen in seinem hohen Streben nicht einschränken. Das Genie hat seine spezifische "Genie-Moral". Goethes *Prometheus* bildet die höchste Verkörperung dieses Übermenschentum. Allerdings, man möchte sagen glücklicherweise, sahen die beiden führenden Geister, Goethe und Herder, bald die Einseitigkeit des ungezügelter Subjektivismus ein, und diese Einsicht brachte in kurzer Zeit eine abermalige Neuorientierung zuwege, deren Resultat das "Humanitätsideal" war. Die Weltanschauung der Humanität setzt den Glauben an ein allgemeines sittliches Gesetz wieder in seine Rechte ein. Der harmonische Mensch, der sich dem ewigen Gesetz unterwirft, ohne deshalb seine innere Eigenart aufzugeben, wird gegen Ende der siebziger Jahre zu dem hohen Ideal, unter dessen Herrschaft die größte Periode des deutschen Geistes steht.

Damit ist die Aufklärung aufgelöst, aber nicht aufgehoben – denn es bleibt ihr Verdienst, diesen gewaltigen Aufschwung vorbereitet zu haben.

Es bedarf wohl kaum großer Worte, dieses Werk aufs Wärmste zu empfehlen. Es ist eine der besten – und sicherlich die vollständigste Bearbeitung der deutschen Aufklärung, die der Frankesche Verlag mit dieser Arbeit auf den Büchermarkt bringt. Weitgehendste Fachkenntnis, gepaart mit gründlichster Gelehrsamkeit, macht dieses Buch zu einem der wertvollsten Beiträge zum Verständnis der deutschen Aufklärung.

—Joseph Bauer

Mission House College, Plymouth, Wis.

Das Leben Goethes,

Herman Grimm. Kröners Taschenausgabe, Band 162, 1949. XXXIX und 527 Seiten. DM 8.50.

Das Jahrhundert Goethes,

Herman Grimm. Kröners Taschenausgabe, Band 193. XXVIII und 294 Seiten. DM 7.50.

Man freut sich, daß die Krönerschen Taschenausgaben in so ansprechender Ausstattung neu erscheinen und daß hier die Werke Herman Grimms endlich weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Von Herman Grimm kann man nichts Treffenderes sagen, als was er selber über den Archäologen Heinrich Brunn gesagt hat: „Was er schrieb, war klar und trug den Stempel der Wahrhaftigkeit.“ Die Goethevorlesungen Herman

Grimms erscheinen hier unter neuem Titel, den Bedürfnissen des heutigen Lesers schonend angepaßt. Herman Grimms Goethe ist auch heute noch eins unserer schönsten Goethebücher, noch unter dem lebendigen Eindruck der Goethezeit entstanden.

Bietet schon dieses Buch eine willkommende Ergänzung zu *Goethezeit und Gegenwart*, so gilt das in noch höherem Maße, von dem zweiten oben genannten Bande. Die meisten von den siebzehn Essays, „Erinnerungen und Betrachtungen zur deutschen Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts“ nennt sie Buchwald im Untertitel, sind aus der lebendigen Erinnerung entstanden, und so geht von ihnen ein eigenartiger Zauber aus. Bettina, Arnim, Brentano, die Brüder Grimm, Alexander von Humboldt, die großen Historiker: Ernst Curtius, Treitschke, Leopold von Ranke, sie erwachen hier wieder zum Leben. So auch Franz Liszt, der im Nachglanz Goethes in Weimar Hof hielt. Den Reigen beschließen der alte Kaiser und die Kaiserin, die sich mit Stolz die Enkelin Carl Augusts nannte. Sie bewegen sich alle in dem Lichte, das von Goethe ausstrahlte. So auch Schleiermacher: eine Besprechung von Diltheys großer Monographie gestaltet sich von selber zu einer ergänzenden Einleitung, — vor unsern Blicken erhebt das Bild der Stadt Berlin in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, in dem Schleiermacher wirkte, wie nachher Wilhelm Dilthey. Ich bedaure nur, daß der Aufsatz über Marianne von Willemer fehlt, der Herman Grimm als junger Student hatte nahe treten dürfen. Hoffentlich bringt ein weiterer Band von Herman Grimms Essays uns diesen. Buchwald hat uns hier ein Buch geschenkt, worin man sich gerne immer wieder vertieft.

—Friedrich Bruns

University of Wisconsin.

Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung (770-1170),

Helmut de Boor. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München 1949.

Das vorliegende Buch ist der erste Teil einer neuen Geschichte der deutschen Literatur, die, auf acht bis neun Bände berechnet, von Helmut de Boor und Richard Newald herausgegeben wird. Das Werk ist als Handbuch für Studenten geplant. Der Band der vorliegt übertrifft das gesteckte Ziel und enthält die

beste Darstellung der behandelten Epoche, die wir besitzen. Er umfaßt die Periode von 770 bis 1170. Weder germanische Dichtung noch mittellateinische Werke der Epoche sind behandelt; für diese Gebiete sind eigene Ergänzungsbände in Aussicht gestellt.

De Boor verzichtet darauf, alle nötige und unnötige Information und Bibliographie über ein Werk zu katalogisieren, wie Ehrismann das tut. Stattdessen führt er den Leser zum Verständnis des Schriftwerks selbst. Vom Standpunkt der neuesten Erkenntnis der Forschung, oft unter Darlegung verschiedener Ansichten, und mit Hilfe eindringender Interpretation bemüht er sich, alles was in einem Werk liegt, ein geistiges Bild und vielfache Beziehungen, erkennen zu lassen. Damit daß er die behandelte Dichtung ernst nimmt und bis zur letzten Möglichkeit erschöpft, übertrifft de Boor die Darstellung von Hermann Schneider (*Helden-dichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, 2. Auflage 1943), die oft mit ihrem Ton verständnisvoller Bonhomie und mit der Ausmalung hypothetischer Persönlichkeiten den letzten Kern der Sache umgeht. Von rein geistesgeschichtlichen Arbeiten unterscheidet sich dieses Buch wohlthuend dadurch, daß es nicht nur Abstraktionen gibt, sondern den Leser mit den Füßen auf die Erde stellt, daß keine Kenntnis des Gegenstandes vorausgesetzt, sondern im Text vermittelt wird. Am Ende jedes Kapitels ist die wichtigste Literatur angeführt.

—Walter Naumann

University of Wisconsin.

Einführung in die Poetik,

Josef Körner. G. Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M., 1948. 60 Seiten. DM 2.50.

Dieses Büchlein des bekannten Prager Germanisten bringt auf wenig Seiten viel. In drei Abschnitten: Stilistik, Prosodik, Generik wird das Grundlegende der Poetik klar und knapp dargestellt, und es kommt einem gerade bei diesem Werk wieder besonders zum Bewußtsein, wie weit wir uns entfernt haben von einer Poetik als Anweisung zur Dichtkunst zu einer Poetik als Unterweisung für Gedichtaufnahme. Gerade in diesem Sinne dürfte dieses Büchlein dem Anfänger sowie dem fortgeschrittenen Studenten der Dichtung an die Hand gegeben werden. Manches größere Buch über die Poetik sagt mit mehr Worten weniger.

—Walter Gausewitz

University of Wisconsin.

Tiergeschichten aus dem alten Russland, herausgegeben und deutsch von Johannes von Guenther. 290 Seiten. Pilger-Verlag, Speyer, 1950. Preis: Ganzleinen 5.90 DM

Es ist schon wiederholt gesagt worden, daß man die Seele eines Volkes, sein zu tiefst inneres Wesen, am getreuesten erkennen kann, wenn man sein Verhältnis zum Kinde oder sein Verhalten und seine Beziehung zum Tier zum Gegenstand eines Studiums macht. Es ließe sich eine Geschichte der Weltliteratur im Wandel der Tierdichtung denken, mit treffenden Aufschlüssen über das äußere Leben der einzelnen Völker sowohl wie auch über ihr Denken und Fühlen. Unsterbliche Novellen zum Thema Tierdichtung hat das alte Rußland zur Weltliteratur beigetragen, das alte Rußland, das 1917 versank. Der Leser gewinnt beim Lesen in dieser Sammlung eine tiefe Einsicht in Herz und Geist eines Millionen großen Volkes, dessen Bild in der Geschichte der Völker der Gegenwart anders aussieht als vor 40 Jahren, das aber, wenn man dem Gesetz von der Erhaltung der Kräfte Glauben schenken darf, als „Mensch“ in seinem innersten Wesen das gleiche geblieben sein mußte, verändert wesentlich nur in seinem Äußeren, und gegenwärtig vorwiegend nur gesehen im Machtspiegel einer es heute leitenden und es beherrschenden neuen Menschenklasse. Es ist das Seelenleben des einfachen, schwer arbeitenden, oft geduldig leidenden Russen, in seinem Hoffen und Wünschen, seinem Entsagen und sich in das notwendig gewordene fügen und in seinem Verhältnis zum Tier, das sich in diesen Geschichten spiegelt. — Turgenjew eröffnet die Sammlung mit zwei seiner klassischen Hundegeschichten; die innere Zerrissenheit Dostojewskijs kann man an seinen „Tieren des Zuchthauses“ erkennen; dem Grübler Leo Tolstoi gelang vielleicht die meisterlichste Pferdegeschichte der Weltliteratur; mit dem

Bären Nikolai Lesskows erreicht das Werk seinen dichterischen Höhepunkt; es folgt Tscheckow mit zwei Hundegeschichten, und die reizende „Legende vom Friedhof der Vögel“ des Dichters und Ethnologen Prischwin beschließt den Reigen der Sammlung, die uns den russischen Menschen enthüllt, wie er vor wenigen Jahrzehnten von seinen Dichtern gesehen und aufgezeichnet worden ist.

—R. O. Röseler

University of Wisconsin.

The Teaching of Modern Languages.

The Incorporated Association of Assistant Masters in Secondary Schools. University of London Press. London 1949. 366 pp.

Vorliegendes Buch befaßt sich in erster Linie mit fremdsprachlichen Unterrichtsproblemen in der englischen Unterschule. Abgesehen von einer knappen doch wesentlichen Behandlung des AST Programs, werden amerikanische Verhältnisse kaum erörtert, nicht einmal in dem bibliographischen Anhang. Trotzdem bietet dieser zusammenfassende Bericht eines Sachausschusses manches, was den Deutschlehrern Amerikas, vor allem aber den hiesigen High-School-Lehrern, am Herzen liegen dürfte. Das Buch geht ziemlich tieferschürfend, wenn auch in mancher Hinsicht traditionell, auf das Gesamtgebiet der modernen Sprachpädagogik ein. U. a. kommen darin grundlegende Faktoren wie Lehrerbildung („It would be idle to deny that Education Departments and school staffs do not always trust each other.“ S. 54), Zusammensetzung der Klasse, Methoden, Lehrmittel und Prüfungen (die letzteren in einem ausgezeichneten Kapitel) zur Geltung. Eine durchaus lesenswerte und lesbare Fachlektüre.

—A. W. Wonderley

The Ohio State University.



TABLE OF CONTENTS

Volume XLIII

April-May, 1951

Nos. 4 and 5

Das Menschen-Bild Thomas Manns / H. Stefan Schultz	173
<i>Kassandra</i> als Endform in Paul Ernsts „Religiöser“ Dramatik / H. J. Meessen	187
Zu dem „Deutschen Spruchgedicht von Salomon und Markolf“ / Erich Schimmerl	193
Stefan Zweig and Verhaeren / Harry Zohn	199
Hermann Hesse als Erzieher / G. C. Cast	207
Critical Reception of Gerhart Hauptmann's "The Sunken Bell" on the American Stage / John J. Weisert	221
A Suggested Method for Vocabulary Building / Theodore B. Hewitt	235
German Plays in American Colleges, 1947-50 / Hermann E. Rothfuss	237
Books Received	240
Book Reviews	243

WORTE und WÖRTER

an Intermediate German Reader

edited by W. F. Michael and G. Schulz-Behrend
University of Texas

offers systematic vocabulary building and original texts of
literary value

99 pp. of text and introductions; 30 pp. of vocabulary; also
notes and lists of words to be learned on every page
price \$2.85

•

The texts: HEBEL, *Der Zahnarzt*; EICHENDORFF, *Die Ent-
führung*; HESSE, *Wenn der Krieg noch zwei Jahre dauert*;
KAFKA, *Ein Bericht für eine Akademie*; WIECHERT, *La
Ferme Morte*; and poems by HAUSHOFER and WIECHERT

THE URANIA PRESS - *New Braunfels, Texas*